

بوشعيب الساوري

## من الحكاية إلى الرواية

قراءة في المنجز الروائي  
للميلودي شغموم



بوشعيب الساوري

من الحكاية إلى الرواية

قراءة في المنجز الروائي للميلودي شغموم

## من الحكاية إلى الرواية

قراءة في المنجز الروائي للميلودي شغموم

يمكن أن نقسم تجربة الميلودي شغموم الروائية إلى مرحلتين :

مرحلة الحكاية، تميزت بالاشتغال على الحكاية، بعوالمها الغريبة والخرافية والمجاثبة والامنيهاية في كل من «ضلع في حالة الإمكان»، و«جزيرة العين»، و«الأبله والمنسية وياسمين»، و«عين القرس»، و«مسلك الزيتون»، بناءً وهدماً، في اشتغال ميتافيزي موجه داخل إطار مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومحاولة البحث عن شكل سردي جديد شغمومي الطابع. وقد تميزت هذه المرحلة بطفهان الهم الشكلي، مع شبه غياب المضامين الاجتماعية والإيديولوجية.

مرحلة اليوم والروائي الإشكالي، وذلك بالانفتاح على اليومى بفارقاته دون القطيعة مع الحكاية التي سيتم توظيفها وتسخيرها داخل الرواية انطلاقاً من رواية «شجر الخلاطة»، مع ربطها بأسئلة فلسفية كبرى كالهوية والحقيقة وغيرها، وجعلها تحمل مضامين وجدانية وقضايا حميمية من صميم الواقع المغربي، متوخية الكونية انطلاقاً من المحلية، مع انفتاحها على المضامين الفلقة دون نسيان الهم الشكلي.

تعمل هذه القراءات على رصد خصوصيات هذه التجربة انطلاقاً من النصوص، مبرزة الثابت والمتحول فيها، من خلال غاذج يمثل المرحلتين معاً، مع حضور كبير لتصوص المرحلة الثانية. ونفسر هذا الحضور بأن المرحلة الأولى كانت مجرد مرحلة للمساءلة والتجريب بقصد البحث عن شكل روائي. بينما المرحلة الثانية تميزت بترسيخ خصائص تجربة روائية تتمثل في المراهنة على الواقع اليومى بنناقضاته وتحولاته.



صورة توطئة لرواية للميلودي شغموم

بوشعيب الساوري

## من الحكاية إلى الرواية

قراءات في المنجز الروائي للميلودي شعموم

منذور للنشر

2008

طبع بدعم من وزارة الثقافة

الكتاب : من الحكاية إلى الرواية

قراءات في المنجز الروائي للميلودي شعموم

المؤلف : بوشعيب الساوري

الناشر : منذور للنشر

ص.ب : 2981، البريد المركزي، الرباط

هاتف : 062-11-13-62

العنوان الإلكتروني : abhozal@yahoo.fr

الطبعة : الأولى (2008)

ردمك : 9954-0-5630-8

رقم الإيداع القانوني : 2008/0467

تُعد ظاهرة توظيف التراث التي ظهرت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربية واحدة من السبل التي اتبعتها الرواية العربية في بحثها عن أفاق فنية جديدة.

وقد بدأت هذه العودة بعد هزيمة 1967، التي تطلبت من المثقفين العرب إعادة النظر في البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والثقافية للمجتمع. كما أدركوا أيضاً أن العودة إلى الجذور ضرورية، ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي وتخنيطه، واستعادته؛ بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة لها، وخلق التراث.

وقد انخرط في هذا المسار بعض الروائيين العرب. وهم، بهذه العودة، لا يقومون بنسخ النصوص التراثية، بل يسعون إلى كتابة نصوص روائية جديدة، تركز على نصوص سردية قديمة، يوظفونها ويحاورونها ويتفاعلون معها نصياً ولا يتطابقون معها. فلا يوظفون النصوص السردية التراثية إلا

للابتعاد عنها. ولا يستعيدون التراث كما هو، ولا يقلدونه، وإنما يفتنونه.

والحكاية واحدة من الأشكال السردية التي يزخر بها تراثنا السردية التي تفاعل معها الروائي العربي.

الحكاية في اللغة هي ما يحكى ويقص، رفع أو تخيل<sup>(1)</sup>. واصطلاحاً سرد قصصي يروي تفاصيل حدث واقعي أو متخيل، وهو ينطبق عادة على القصص ذات الحكايات البسيطة المترامية الترابط مثل حكايات ألف ليلة وليلة<sup>(2)</sup>. وهو المعنى الذي يؤكد عبد الحميد يونس قائلا: «فالحكاية من المحاكاة أو التقليد [...] ترتبط أولاً وقبل كل شيء بمحاكاة الواقع أو على أقل تقدير بمحاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه»<sup>(3)</sup>. ويطلق مصطلح حكاية (conte) على الحكايات الواقعية وكذا على الحكايات المتخيلة؛ وترتبط بالمحكي الشعبي وكذا بالأدب المكتوب<sup>(4)</sup>. ويتم الارتباط غالباً شفاهياً، وقد تنتقل إلى مستوى الكتابة. لذلك نقترب كثيراً بالكلام، وهي مصدر مشتق من الفعل حكى يحكي حكاية، أي قص وروى والحكي هو الكلام، والحكاية يتم تناقلها بين الناس شفويا.

ونظراً لطابع الرواية غير المكتمل والمفتوح على كل الخطابات، كان للحكاية حضور قوي في النصوص الروائية، إذ يلتقط الروائي حكايات سمعها من هنا وهناك أو عاشها أو

تخيلها. مع التأكيد على أن الروائي ليس «حكواتياً» يجمع حوله الناس ليحكي لهم قصة سمع بها أو شاهدها بنفسه. وإنما يقوم بتوظيفها داخل عالمه الروائي، إما لإضفاء أحد مكونات الرواية (الحدث، الشخصية، المكان...) أو تفاعل مرآياً من خلال لعبة التشظي والانشطار التي يراهن عليها الروائي أحياناً، مع الشبكة الأساسية في الرواية. لأن الرواية، كما تؤكد ينس العيد «ليست مجرد حكاية، ولا هي معادل نقلي لها، وإلا لكانت تراجع إلى حدود الخطاب الذي يحكي واقعة، أو ينقل خبراً عنها»<sup>(5)</sup>. نظراً لكون الرواية صياغة بنائية مميزة بها تولد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها<sup>(6)</sup>.

تخسر الحكاية في النصوص الروائية عن وعي حين يعمل الروائي على انتقائها وتوظيفها، أو عن غير وعي، نظراً لكونها تخترق اللغة.

يجب التفريق أيضاً بين السرد الحكائي البسيط والسرد الروائي المعقد والمفعم بالتفاصيل<sup>(7)</sup>. يستفيد الروائي من تقنية السرد الحكائي في بناء رواية ولا يكتفي بسرد حكاية مشوقة. فالروائي يسرد حكاية، لكنه يخرج عن مسارها لينبني العالم الذي يجري فيه الحدث الحكائي. فهو لا يكتب حكايات فحسب، وإنما يكتب روايات. فهو ينقل سحر الحكاية إلى الرواية ليلبسها لبوساً جديداً.

ولا يبرز أشكال تفاعل الرواية مع الحكاية لا بد أن تنطلق



من نموذج روائي بل من تجربة روائية محددة. وقد وقع اختيارنا على روايات الميلودى شغموم الذي يؤكد في ثناياها على الحكاية.

بإصداره لرواية فارة المسك يكون قد راكم إثني عشرة رواية من سنة 1980 إلى سنة 2006. وهو تراكم كمي غزير ونوعي مثير يتميز بتعدد الرؤيا الأبداعية، بالمقارنة مع التاريخ القصير للرواية بالمغرب. ويحتم تجديد الرؤية النقدية لمقاربة التاريخ الطويل نسبيا للتجربة.

يحاول الميلودى شغموم دائما في كل رواية جديدة تجديد الكتابة الروائية، متعلقا في بداية إصداراته الروائية من مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومنفتحا فيما بعد على أسئلة الواقع اليومي جاسا نبضه وراصدًا تحولاته. كما أنه من الروائيين القلائل الذين يكتبون الرواية انطلاقا من تصور جمالي، يجلي نظره للكون، ويجمل به تصوره للمحيط.

يتوارى وراء كل رواية من رواياته سؤال كبير وهو: كيف نكتب رواية مغربية؟ وهو سؤال تجاوز النصوص الروائية ليظهر في كتابات الميلودى شغموم المصاحبة، التي يمكن أن نسميها بيانات الكتابة والتي تمثلت في الحوارات التي أجريت معه، أو في شهاداته، وبشكل جلي في كتابيه، تجديد الذوق والوجدان<sup>(8)</sup>، والمواطنة والمعاصرة<sup>(9)</sup>.

إنه يضعنا أمام نقلة من الأذهان إلى الأعيان لنكون أمام

سقين: الأول ذهني تصوري موجه بسؤال كيف ينبغي أن تكون الكتابة الروائية؟ والثاني تجريبي مرتبط بالممارسة، هو الكتابة أو المنتج الروائي كما هو متراكم. ويتبادل التسقان التأثير والتأثير.

ويمكن أن نقسم تجربة الميلودى شغموم الروائية إلى مرحلتين:

مرحلة الحكاية، تميزت بالاشتغال على الحكاية، بعوالمها الغريبة والخرافية والعجالية والاستيعابية في كل من ضلع في حالة الإمكان، وجبهة العين، والأبله والمنسية ويستخدم وعين الغرس، ومسالك الزيتون، بناء وهدم. في اشتغال ميتا نصي موجه داخل إطار مساءلة الأشكال السردية التراثية، ومحاولة البحث عن شكل سردي جديد شغمومي الطابع. وقد تميزت هذه المرحلة بطفيان الهم الشكلي، مع شبه غياب المضامين الاجتماعية والإيديولوجية.

مرحلة اليومي والروائي الإشكالي، وذلك بالانفتاح على اليومي بمفارقاته دون القطيعة مع الحكاية التي سيتم توظيفها وتسخيرها داخل الرواية انطلاقا من رواية شجر الخلافة، مع ربطها بأسئلة فلسفية كبرى كالهوية والحقيقة وغيرها، وجعلها تحمل مضامين وجدانية وقضايا حميمية من صميم الواقع المغربي، متوخية الكونية انطلاقا من المحلية. مع انفتاحها على المضامين الفلقة دون نسيان الهم الشكلي. وقد صاحب

هذه المرحلة بيان للكتابة بضمير سبب هذا الانزياح

هكذا يراهن المبلودي شغوم في المرحلة الأولى على إعادة إنتاج التخيل وتخبره بما يتيح من إمكانات ومساحات، وينفتح في المرحلة الثانية على الواقع ويغوص فيه ويعيد بناءه روائيا بوجدانه وأرق أسئلته.

ستعمل هذه القراءات التي ستقدمها على رصد خصوصيات هذه التجربة انطلاقا من النصوص، مبرزة الثابت والمتحول فيها، من خلال نماذج تمثل المرحلتين معا، مع حضور كبير لنصوص المرحلة الثانية. ونفسر هذا الحضور بأن المرحلة الأولى كانت مجرد مرحلة للمساءلة والتجريب بقصد البحث عن شكل روائي. بينما المرحلة الثانية تميزت بنسج خصائص تجربة روائية تتمثل في المراهنة على الواقع اليومي بتناقضاته وتحولاته.

وقد حاولت قدر المستطاع أن أتلمس الرؤية الحاكمة للكتابة الروائية عند المبلودي في كل مرحلة. بإبراز كيف يتفاعل النسق الذهني مع النسق التجريبي.

وتبقى الكتابة الروائية عنده مزجا بين أساليب الرواية الحديثة والتراث السردي العربي القديم والمحكي الشعبي وكذلك الاهتمامات الفكرية للكاتب دون أن يففل التحولات التي يفرضها الواقع.

يستند اهتمامي بالمبلودي شغوم إلى دافعين :

أولهما يرجع إلى النجاح الذي حققته رواياته، لتقف شاهدة على تميز تجربة قنية جديدة، ترمي إلى ترسيخ الفن الروائي في الثقافة المغربية، عبر مساءلة الأشكال السردية التراثية واستيعاب اليومي بتناقضاته. وأعلنت، في ظواهرها الجمالية التي أنجزتها، عن امتلاكها سمات تكاد تكون خاصة بها وميزة لها.

ثانيهما - وهو الأهم - يتعلق بالاعتماد النندي بالتجربة، والملاحظ أنه قليل بالقياس إلى أهمية وموقع المبلودي شغوم في الرواية المغربية، ومنتته الروائي، فإذا استثنينا بضع مقالات متناثرة في الصحف والمجلات الغربية، فإن الدراسات النقدية المختصة له غائبة.

وأخيراً، فعملي المتواضع هذا، يتوخى الاحتفاء بالروائي المبلودي شغوم، ولا يزعم الإحاطة بكل القضايا التي تحيish بها تجربته الروائية الغنية نوعا وكما

## الإحالات:

- 1 - المعجم الوسيط مادة حكى: 1.
- 2 - إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقايط، القاهرة، 2010، ص 105.
- 3 - عبد الحفيظ بونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1988، ص 5.
- 4 - Hendrik Van Oup et Antun, Dictionnaire des termes littéraires, (Ed) Honoré Champion, Paris, 2004, p 115.
- 5 - منى العبد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وقهر الخطاب، دار الآداب، بيروت، 1998، ص 56.
- 6 - نفسه، ص نفسها.
- 7 - Henri Binau, Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires, Ed. Hachette, 1972, p 37.
- 8 - الميلاوي شغوم، تجويد النطق والوجيز، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.
- 9 - الميلاوي شغوم، لغاتنا والمواطنة، منشورات الزمن، الرباط، نونبر 2000.

## مسألة الحكاية في رواية الأبله والمنسية وياسمين



ينطلق المبلودي شغوم من تأمل المخيلة السردية الشعبية (حكايات، أساطير، خرافات) بغية المساءلة والفحص والخلخلة لإنتاج لصوم سردية جديدة في قالب روائي، وليجعل نصه مفتوحاً على كل الأشكال السردية العربية القديمة سواء العلة أو الشعبية، وكذلك الأشكال السردية الإنسانية.

وقد استطاع أن ينتج رواية غير نهائية مفتوحة على سياقها الاجتماعي وأسئلته المتجددة، ومتعددة على مستوى الصياغة السردية. لذلك يستحضر المبلودي شغوم دائماً الحكاية الشعبية، ويخذها منطلقاً لعوالمه السردية. وكأنه يؤكد أنه لا يمكن للتخييل الروائي أن يتأسس إلا بمحاورة الأشكال السردية العربية التقليدية التي تحتزنها الذاكرة الشعبية لأن هناك «وعياً بالإمكانات التي يتيحها توظيف محكم للتراث السردى العربى، والشعبى والعالمى، على مختلف مستويات البناء وطرائق السرد»<sup>1</sup>.



تحكي الرواية (٢) قصة تلميذ في قسم البكالوريا (السارد) سمع من أستاذه عن شخصية الأبله الذي اعتبره أحد رجال الوطنية والتحرير. وبعدما كلفه الأستاذ إلى جانب زملائه بالبحث عن هذه الشخصية، وبعد بحث طويل في كتب التاريخ والتراث لم يجد التلميذ، ومعهم السارد، جوابا كافيا وإنما حصلوا على أجوبة متضاربة. يقول السارد: «عندما سألت عنه (الأبله) علماء التاريخ والأنساب اختلفوا بخصوص اسمه ومكانه وزمانه [...] وهي لا وجود لها إلا وراء الأخبار المنقولة أو المدونة وبشكل مقنع جدا ومتقطع...» (الرواية، ص. 7). فالتجأ السارد إلى الذاكرة الشعبية من خلال حكاية جدته أولا وحكاية جده ثانيا، وتبين له اختلاف الحكايتين وإن حصل التشابه على مستوى الأسماء. فسبب له ذلك مشكلا موضوعيا، إلى جانب مشكل آخر ذاتي وهو البحث عن ياسمين التي كانت ترأس معه، يقول: «السبب الحقيقي في مجيئي إلى المنسية يرجع إلى أن فناء التقطت اسمي من ركن التعارف في جريدة ولما بعثت إلي أول رسالة كتبت تقول إنها تحب جمع الطوايع البريدية النادرة [...] وأنها تسكن بقرية تاريخية تعتبر بها هي قرية المنسية» (الرواية، ص. 106). فقرر السارد الذهاب إلى قرية المنسية للتأكد بنفسه، ولما وصل إلى هناك دخل في متاهات لا متناهية، ولم يعثر على أي أثر لا للمنسية ولا للأبله ولا لياسمين.

يتبين لنا من خلال هذه الرواية أن السارد يجعل الحكاية تبة أساسية للنقاش من خلال شخصية الأبله المنقطة، إلى جانب بحث السارد عن حقيقة الأبله وقرية المنسية، فإنه يسائل الحكاية ميراثها من التحريفات التي يمكن أن تقع لها بفعل تنقلها عبر الأجيال، وتحويلات الذاكرة وتحريفات الرواة. فتصبح الحكاية أداة عبر السارد الشفهي الطويل هي البطل داخل الرواية

لذلك شغلت الحكاية حيزا أكبر بالمقارنة مع الواقع، فقد استعمرت الحكاية، تناوب على حكيها جدا السارد، حوالي أربعين وسبعين نسخة مقارنة مع الحيز الذي اتخذته رحلة السارد إلى القرية بحثا في أطلالها وبحثا عن ياسمين، حوالي ثلاثين نسخة. أدى إلى حضور محتشم للواقع أمام الحكاية. وبصفة أخرى، حضور محتشم للبطل الروائي الإشكالي (٣). وعلى الرغم من ذلك، فقد طرح السارد الحكاية بوصفها مشكلا من خلال التمرد عليه (الحكاية) وعلى أساليب السرد التقليدية. ويمكن أن نتوقف عند الإشارات التالية:

- رفض السارد المقدمات الطويلة: عدم استأثته تسلسل الرواة دون انقطاع، وهي الكيفية التي كانت تقدم بها جدته حكاية قرية المنسية، يقول: «استجمعت الجدة حبال صوتها:

- حدثتني والدتي عن جدتي عن جدة أمي عن جدة جدتي عن... قاطعتها مستنكرا تعاليها :-

- أعرف أن كل رواياتك صحيحة وأن السند لا يرقى إليه أدنى شك، فاختصري سلسلة الرواة، ولا داعي لربطها بأمناء حواء، فهي على الأقل منها براء.

ابتسمت الجدة الحبيثة وهي تكرر الشوينغوم داخل نفسها الخالي من الأسنان [...]:

- في البداية ألعن الشيطان ثم أصلي على النبي العذنان بعد الاستعانة بالرحمن... كان يا ما كان.. كانت هناك في كل مكان وزمان...

قاطعتها مرة أخرى:

- استغفري الله جدتي، كيف عرفت أن ما تحكيه، أقصد ما ستحكيه، وجد في كل زمان ومكان؟ (الرواية، ص. 9).

- رفضه تقاطعات الحكاية التقليدية، واستطراداتها وانتقالات الجدة من - كتابة إلى أخرى، يقول: «الخدومات، احلر الخدومات يا بني. لقد كانت إحداهن أن تسرق مني جدك، وجدك ضيف أمام النساء كما تعلم - أوقفت الجدة:

أرجوك أكملني. واحكي لي قصة جدي مع الخادم فيما بعد» (الرواية، ص. 16).

- التشكيك في صحة حكاية الجدة، يقول: «وعلى كل حال لقد ماتت الجدة، وفي حكايتها أخطاء بارزة ومغلاة لا نحفي على لبيب...» (الرواية، ص. 43). وفي ذلك إشارة إلى زيادات الذاكرة وتخويراتها وتشويهااتها للحكاية.

- الإشارة إلى زيادات الرواة، يقول السارد على لسان جده: «أهرف، جدتك سمعت بالحكاية ولم تعشها، وما قلت لها قط أنني ذلك المتسول [...] ثم أن الحكاية تناقلتها عدة أفواه، ولما انتقلت من لسان إلى لسان صارت مثل الخرافة ودخلها التغير والتخوير حتى فقدت علاقتها بالواقع أو كادت» (الرواية، ص. 92).

من خلال ما سبق يبدو لنا مسعى السارد الساخر من الحكاية التقليدية، وتمرده عليها، ليختلف عن السارد التقليدي الذي شكلت شهرزاد نموذجاً له والتي كانت الحكاية عندها وسيلة للاستمرار في الحياة، لتصبح عند السارد وسيلة للموت؛ موت الجدة بعد انتهائها من الحكاية، وموت الجد قبل أن يتم الحكاية، يقول السارد: «حكيت جدتي حكاية المنسية والأبله وماتت، وحكى جدي حكاية الأبله والمنسية، فمات، هل يموت كل من يحكي هذه الحكاية؟ هل أموت بعد أن أحكي هذه الحكاية؟» (الرواية، ص. 94). يتعلق الأمر بشوع من الميتاتextualité وهي علاقة التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا<sup>(4)</sup>.

ثم يخرج من الحكاية إلى الواقع باحث عن ما سمعه من  
أساده وحديثه مسافر إلى قرية المسية، لمصطدم بتأريلات  
متعددة للحكاية واختلافها، وسعهم لماذا احتلص كتب  
انتاريخ حولها، وكذلك باقي الساس، أستاذة، وحديثه يقول  
أفما كان هذا الاختلاف في جوهرة اختلافها بشأن المسية،  
فلكل بيعة ونهه وشقراؤه، أي لكل مسيته وقد سارت  
لي بدوري مسسي [ ] تلك التي عرفها وأجهلها، أحبا  
وأكرها تلك التي أحدها ولا أحدها لذلك فررب أر  
أساه، أن أكرها كما هجر مسيتهم، لأخرون قلبي، لتظن  
مجرد وثم في الذاكرة، مجرد كائس» (الرواية، ص 122)  
إن المسية هي الحكاية لسي اخلف حول صحتها وفي  
طريقة سرده كل لاس، ونصرفوا في أحدتها، إنها حكاية  
التي لا يوجد إلا في أدهاب

ليستهي إلى هدم الحكاية يعود «أرجو ألا تعود مرة  
أخرى إلى هذه الحكاية إنها لا يوجد إلا في حيلك وعبي  
كل حار، فأنا لست مستعدا لمرفقتك إلى مسية الغريبة»  
(الرواية، ص 123)

تركييب

لقد شكلت الحكاية، حكاية الأبله والمسية، تبعة أساسية  
في هذه الرواية، وموضوع التأمل والسفد، إذ رهن المستودي  
شعوم على الميتمص مطلقا من الحكاية لشعبية وطقوسها

عبر المساعة جيدة يهدم حب آخر، يعيه توصوف إلى كتابة نص  
روائي يرفض أن يُصنف ضمن الأشكال السردية بقلبه

## الإحالات

- 1 - محمد البو. *الكتابة الروائية في المغرب: بنية والدلالة*، منشورات المنار، الدار البيضاء، 2006، ص 42
- 2 - "جودوي شيدوم الأبله ونفسه ويفهمه"، مؤسسة العربية لدراسات والبحوث، بيروت، 1994
- 3 - في وده عينا الفرس من ملاحظ ساوي، من العالم و حكاية على مستوى الصمت، هنا! دم سم خاص بالكتابة وسم خاص بالفتح
- 4 - *Genetic Palimpsestes*, Ed. Seuil, 1983, p. 10

## عين الفرس من الحكاية إلى الرواية



يُنتج كل نص أدبي داخل سياق نصي مؤسّس من  
نصوص سابقة ينسب عليها ويسع من إحداها، ودنت عر  
مفاعله معها وتأثره بها أو بقده لها ويتحد في ألعاب أسلوبين  
إما محاكاةها في حالة التأثر، أو بعدها في حالة التجوّر وفي  
كلتا الحالتين هناك تفاعل نصي لا يستطيع أي نص أن يحدد  
عن كراماته لأن النص لأدبي لا يشأ من فزع

لذلك يستعنا مفهوم لتفاعل النصي في مقارنة رواية  
عين الفرس<sup>(1)</sup> وبالأخص مفهوم لنص اللاحق ( Hyperlex  
16)؛ ويمكن في العلاقة التي تربط نص لاحقاً نص سابق،  
وهي إما أن تكون علاقة تحويل أو محاكاة<sup>(2)</sup>.

وللتفاعل النصي «وصيفة، أو وظائف، تتغير بتغير السياق  
نصي، أو الخصائص النصية بما تحتوي عليه من أبعاد مختلفة  
جمالية وفكرية وإيديولوجية فإذا كانت «المحاكاة» ترمي  
إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها، فإن  
«التحويل» تنويع على القيم نفسها لكنه يظل عمر قادر على  
العمل على تعبيرها، وذلك ما نجده في «المعارضة»<sup>(3)</sup>.

نأمنس رواية عين القدس على حور وتفاعل نصي بين الحكاية والرواية وذلك من خلال إقامة تعارض بين الحكاية والرواية، عبر قسمي الرواية قسم أول يحاكي السرد العربي الإسلامي التقليدي (رأس الحكاية)، وخصوصاً ألف ليلة وليلة، وقسم ثان يحاول أن يظهر فيه أنه استمرار للقسم الأول، لكنه في الواقع يقوم بتحويله، ممسحاً معوماته من السرد الروائي الحديث (الدليل والتكملة)

إنه حوار غير مباشر بين الرواية والحكاية الشعبية، وذلك من خلال شخصية السارد محمد بن شهرزاد الذي يستحوّل من حاكٍ رسمي يسلي الأمير لئلا يسعد بسعد إلى سارد روائي وبطل إشكالي مشارك في الأحداث بدل أن يكون رومانياً مستقل من الحكيم عن ما وقع أو سمع يقع (يقول السارد: "لني تمت من مساهمة في نشر الخرافة ما دم لا أحد يفهم لأي شيء تصلح الحكاية..") الرواية، ص 9. إلى سرد ما وقع وما يقع وما قد يقع (يقول السارد: "سأحكى لكم حكاية جديدة غامضة..") الرواية، ص 11. ويقول: "ولكن ما سأحكى قد يكون وقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين، ولا بأنه بكل تأكيد سيقع، وإن كنت لا أعلم متى ولا أين!" (الرواية، ص 11) استحوّل من حاكٍ متيقن وواقع من صحة محكيه إلى سارد روائي عديم الثقة بما يرويّه، ومن مجرد حاكٍ خارج الأحداث لتدخله الحكاية إلى صلب الأحداث، يفضي ذلك التحول إلى الانتقال من

عالم الحكيم وطقوسها إلى عالم رواية وشخصياتها، وكأنه أمام ولادة للرواية من رحم الحكاية الشعبية

ذلك هو لتفاعل النصي الذي يشتغل عليه رواية عين القدس. مما يجعلها تقوم بدورين من التفاعل لنصي وهما الميثاقية والمصر للآخر لأن سارد وهو يحاور الحكيم الشعبية وسأملها هو في الآن ذاته يمارس برعاً من النقد لحياتها، ذلك النقد الذي يؤدي إلى التحويل

#### 1 - التمرد على الحكاية (الهدم

بدأ التناقض من داخل القسم لأول (رأس الحكاية) عبر مساهمة القوالب السردية التقليدية، ومحاولة حلّ حلّها والتعبد عليها من لداحل، لتتحد الرواية السرد والحكاية موضوع تأمل وتفكير<sup>(4)</sup>. فدخل في تحاور وتفاعل نصي مع الحكاية عموم، وألف ليلة وليلة خصوصاً يتعلق الأمر بتفاعل نصي يتجاوز التأمل والتساؤل إلى التحويل الذي يتراوح بين المعارضة والقلب ويتبين ذلك من خلال الإشارات لتسمية:

تبع السارد محمد بن شهرزاد عن الحكيم، «أرحو من سيدي كبير المؤنسن أن يشرح لمولاي نبي في هذه السن المتقدمة من عمري - لذي أتمنى أن يعطى في خدمة الأمير - لم أعد قادراً على الإمساك برأس الحية» (الرواية، ص 6)

السارد، الذي يُنسب إلى شهرزاد والذي كان يؤدي مهمة الخاكي المسلي للأمرل كما أنه أعيد إلى الخاكي مرعما بعد أن حاول التخلي عن مهمة الخاكي المسلي للأميرال في ذلك قلب بصورة شهرزاد التي كانت تتحارب على الملك لمصلحة الخاكي

- انتحلي عن المقدمات التقليدية للحكبات يقول.  
«تند أدركت أنه من الأحسن أن أتخلى عن بعض المقدمات السابقة، بالرغم من كونها هامة، وأن أدخل في ما أسموه «صلب الحكاية»» (الرواية، ص 12)

لنتم الخروج من الحكاية إلى الواقع، وتصبح الحكاية واقعا فعليا، من خلال ما يحكىه محمد بن شهرزاد، والخزيرة التي حكى عنها هي حرية واقعية وسيكون مصيره بعد الخاكي الذي إليها قتل أن يتم فيه حكم الإعدام. ليجد السارد نفسه في ورطة «هل حكيت ما وقع أم وقع ما حكيت» ماذا يستطيع السارد أن يعرف عن نفسها وعن خارجها إذن؟» (الرواية، ص 53). «أخلق حكاية ليصبح شخصية من شخصياتها». «ما حدث من سبقتني يحدث لي الآن، إنني لم أعد أختلف في شيء عن حميد والأحرين.» (الرواية، ص 54)  
ليدخل في حوار مع الحكاية التقليدية بالعارضة بالقلب، فشهرزاد كانت تعاني من ورطة قبل الخاكي، والحكاية هي التي أنقذتها من الملك على طول الليالي، بينما السارد وقع

في ورطة بعد الخاكي، إذ كانت الحكاية سبب لتوريطه وفيه

شهرزاد في ألف ليلة وليلة هي التي كانت تسمى الملك، وتدفعه إلى متابعة حكاياتها بطريقة جديدة تلهم الملك ونسبه، وتؤجج مصيرها وتطل من عمرها، أما في الرواية فالأميرال هو الذي يدفع لسارد إلى الخاكي مرعما، «الحكاية مائة لخمسة بن شهرزاد مائة ومثل لأنه لم يعد قادر على الخاكي».

في ألف ليلة وليلة كان الخاكي أداة لتأجيل الموت، فكلمنا صان الخاكي ابتعدت شهرزاد عن الموت، وفدها إلى الحرية، أما في عن العرس فقد قتل الخاكي السارد إلى الخاكي، فإل سعيد حكم الإعدام فإذا كانت شهرزاد تحكي سعيد. فإن السارد محمد بن شهرزاد يحكي يموت.

في ألف ليلة وليلة انتقلت شهرزاد من الحديث عن مشكلتها ومصيرها، الذي كان محتوما، إلى سرد حكايات متنوعة لا علاقة لها بها يتدخل فيها الواقعي الخيالي والأسطوري. أي أنها انتقلت من الحديث عن واقعها وورطتها ومازقتها إلى الحكاية وغايتها بينما انتقل لسارد في هذه الرواية من الخاكي عن لعبير إلى الخاكي عن ذاته، أي أنه انتقل من خارج الحكاية إلى داخلها في رأس الحكاية حكى عن الغير وفي دليلها حكى عن نفسه. يقول «أوكد

مرة أخرى نبي لا أنسلف، ولما أحكي، أحكي فقط (أرونة، ص ٦٦).

الحكي في هذه الرواية محنة، وحكي عن المحنة سوء. في المقطع الأول أو الثاني: نصي لأول يعاني السارد وهو يحكي عن العير ولو عبر الخيال، لأنه مرغم على ذلك بعد أن استقال من مهمته، أما في المقطع لثاني فإنه يحكي عن محنته ومفاهه بعين العير.

يتعلق الأمر بتفاعل نصي يقصي إلى صوب الحكاية من الدخل، يهددها بالتمرد عليها، ذلك التمرد الذي يقود إلى بناء «حكاية» جديدة تريد أن تكون روية، معالجة قصصا شكلية، عبر سارد / نص إشكالي.

## 2 المعارضة بالقلب والتحويل: الساء

إذ كان التفاعل النصي في القسم الأول سأسس على التمرد الذي يحترم قواعد الحكاية التقليدية، مع تعبيرات بسيطة، فإن التمرد في القسم الثاني يبلغ مداه، فصيح أمام نصين مختلفين شكلا ومضمونا ونسب ذلك من خلال الإشارات التالية.

- اعتماد سارد واحد (محمد بن شهرزاد) في الدين، مقابل تعدد الرواة (محمد بن شهرزاد، محمد اسفال، المهدي السلوقي، الولد الصال) في الرأس؛ دبل براو واحد ورأس برواة متعددين.

تخون محمد بن شهرزاد من رولا علاقة له بالأحداث إلى نص رواي مشترك في الأحداث؛ بطل «سارد» وشككي، بلعة جورج بوكاش، بطل «دون مند أو صهير» بلس سب أو ساحرا؛ يقول السارد: «أعد يدي، كمن يمسك به يده، لا تمسك بأية عصا تكفي عليها أو نهش بها» (لروية، ص 84)، على عكس بطل الأماطير والخزائن والسير لشعسه بدين كانوا مساندين من قبل قوى عيبية أو قوى سحرية.

## تركيب

يتعلق الأمر بولاده «روية» بالانتقال من عالم الحكاية وطقوسها والمرد عنها من لداحن إلى لرواية. ومن الحكي إلى السارد، ومن الحكي لبعده عن الأحداث إلى السارد البطل المشترك في الأحداث لبطل الإشكالي لدى لاسد له. الروية بحث عن صيغة جديدة للسارد لروتي، انطلاقا من التأمل في الحكاية ومبادئها، وقلتها وتحويلها، إلى رواية



## الإحالات

- 1 - انلودي شوموم عين القرمس مشوريات دار الامان، لرباطه 988
- 2 - سعيد بقلير ، مفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي، البيضاء بيروت،  
ط 1987، ص 57
- 3 - سعيد يعطير، الرواية والثلاث السردية، المركز الثقافي بيروت / البيضاء 1992،  
ص 30
- 4 - عبد الحميد عقار، الرواية انقويية، قنولات اللغة والخطاب، منشورات مدارس،  
الدار البيضاء، 2600، ص 40

الجدل الصاعد وتوليد الحكاية  
في شجر الخلطة

تتأسس نظرية لثل الأفلاطونية على تمييز من لعالم  
المحسوس ولعالم المعقول العالم المحسوس وهمي ومتغير،  
وهو صورة من عالم المثل، ولا يمكن أن نتج بصدده معرفة  
يقينية. أما العالم المعقول فهو الواقع الحقيقي وهو ثابت لا  
يتغير، يتضمن المبادئ الأبدية والكاملة لكن الأشياء  
الحسنة موجودة في عالمنا

تسعى كثيرا هذه النظرية، وخصوصا في مثال أسطورة  
لكهف<sup>(1)</sup>، في قراءة رويته شجرة الخلاطة<sup>(2)</sup> وذلك للاعتبارات  
تالية:

أولها: كون الرواية بمثابة محاورة أو حوار كبير تتأسس  
تسلته بين شخصيتين حول مجموعة من القضايا: أهمها  
قصية الأسماء وعلاقتها بالهوية والأصل (سؤال الهوية)  
وعلاقتها بالكيونة وهي قصية بدو فلسفية. ولكون  
المحاورات السقراطية غالبا تتناول بالحوار مفهوم شائكا  
ساعية إلى تحديده أثناء الحوار، في قالب يحكمه التهكم

ونهر الذي يعصي إلى الخلاء لأوهم هذا من ناحية العامة للمحاورات

وأنها وعلى وجه الخصوص، تسعى الرواية من خلال هذا الحوار إلى إزالة الأتعة عن الواقع الذي يعيش المتحاوران، والصعود من الواقع الوهمي والخرافي إلى الواقع الحقيقي للشخصيات الذي يوازيه الصعود من عالم الأساطير والظلال إلى عالم المثل والواقع الحقيقي في نظرية المثل الأفلاطونية

إذن، تتفاعل الرواية نصياً مع محاورات أفلاطون، من حيث كونها تحدث شكل المحاورات إطاراً لها من جهة، وبحسب النهج والهرن أسلوباً ناطقاً لها من جهة أخرى كما اتخذت من الجدول تصاعدياً رؤياً موجهة ومؤسسية لها

### 1 - الحوار وتوليد الحكيم

تتأسس الكتابة الروائية لشجر الخلاطة على الحوار السقراطي الذي يعود إلى أفلاطون، وكان نطله سقراط الذي كان يتظاهر بالجهل، ويسأل الناس المقروص فيهم أنهم يعرفون (قصصاً، معلمون، رجال دين، عن بعض القيم، ليستخلص حقائق ذات طابع مثالي كلي) مفاهيم من مثل الخير، الشر، العدالة، الجمال). كما يتأسس الحوار السقراطي على البحث عن الحقيقة وتوليدها من الحوار.

لا «دعاء» أملاكها<sup>(3)</sup> وذلك غير مستقر، لخصيص، وجبارة على إبداء رأيه<sup>(4)</sup> مما جعل الرواية بمثابة حوار كبير، ينعم بالحس، أو محاورات، تدور في بعض الأحيان وكأنها ثرثرة أو هدائن، لشخصيتين محوريتين مصطنعتين شيش كتاب مجاز في الأدب العربي يشتمل سائق، يهودا، والخيالي الخلفي دكتور في الفلسفة معطل ومشغول جسدياً، بسؤال الهكيم والهرن، لكنه في العمق حوار جد باقش قصدياً وشكالات اجتماعية، تدور في بديهة نافذة بكها مع تابعي الحوار تتجد بعداً فسمياً، وخصوصاً مشكلة الأسماء والهوية، لأن الرواية ترهن على جعل المواضع حدية تعالغ بهزل.

يسترس حوار بين لشخصيتين، وتسمو معه بقضايا ولاشكالات والمعارقات التي يعيشها، مما يؤدي إلى توليد مجموعة من الحكيمات التي تتولد وتتسعى عبر سؤال دحل الحوار

حكاية موظف الحانة المدية أو كما سمى شيش كتاب الحيوان لأسفلوري المسح للأسماء (حكاية الأسماء بسأله الخلفي كيف ذلك؟ (الرواية، ص 17) فحيث شيش كتاب، «ذهب عمي ووالدي يطلب كل واحد منهما دفتر للحانة المدية كان والدي أكبر من عمي لذلك كان أول من توجه لموظف بالكلام بعد أن قدم جميع الوثائق وشرح المطلب وسمعه الموظف، قل والدي نحن

معروفون عند الجميع ومن مرن بولاد الدلائي الاسم العائلي الذي يريد الدلائي! صحتك لوطف وهو يعرف شيش كبات! تم كتب في اسجل نام لاسم العالم شيش كبات! والتعت نحو عمي متصنعا الجذ واسسه وأنت أبو قرن! (الرواية، ص. 18)

- حكاية شلل وطفلة وعرة الخيلالي الخلطي المرم عرفة بيس هذه شهور عديدة وحين أردت الخروج منها وحدثني معمد (الرواية، ص. 39)

حكاية شامة التي أصبحت سعيدة "وسعيدة معها أكالورنا فقط في العيوض التجريبية. واسمها الحقيقي ليس سعيدة... اسمها شامة. واسم أمها شامة واسم جدتها (الرواية، ص. 83)

- حكاية الشيخ المعطي الكمنحة الشحصية الوهمية التي احتلقها رقية، يقول: "هيات معوز شايا ثم قصت علي الحكاية كما يبدو أنه عاشتها مع أختها، رقية، احترعت رقية شحصية اسمها المعطي، اكرتت وصيها لسجله في اسجله المدينة، اختفى الروح كسر الابس، صدرت رقية، طيله حمسين عاما تخرج على الناس في إحدى شخصيتين شحصية المعطي الكمنحة وشحصية رقية الخررة! (الرواية، ص. 119)

- حكاية حادثة الهوندا في عقلة مني تراجع سائق

يحافله إلى الخلف، حيث كانت الهوندا واقعة بسرور الله، ألقها باخاطط، علقها هناك كما يعين مصق! (الرواية، ص. 99)

حكاية لعجور رحمة لتي دعت باسم رقية "ننمسن دعت امرأة اسمها رقية، أعطي بها اسم رقية، شقيقة لرحمة، جاءت من الرحمة هاربة من زوجها بعد أن أصيب ب سرطان لثة، بقيت صدرها كما يقول رحمة، وماتت مجهولة الهوية فتبرعت رقية الحقيقية بهوية جوف من القصحة (الرواية، ص. 121)

- حكاية شقيقة رحمة التي جاءت من الرحمة هاربة من زوجها بعد أن أصيب بسرطان لثة امرأة التي ماتت مجهولة لهوية "ورقية حقيقيه

حكاية تعلم الجيلالي الخلطي، التي كان وردها المعطي كمنجة "قيل به عس علم تكن حصواتك مد أن دخلت إلى المدرسة - هو الذي كان يبعث إليك بكتيب والدفاتر والملابس وهو الذي كان وراء حصولك على جوار السفر ولجنة إلى الخارج! (الرواية، ص. 158)

هكذا كان الحور هو الموت للمرد بل والدظم له والحامل له، فكنت كل الحكايات عبدة عن سترجاعات تشحصة تمتع من لذاكرة والمرنى، يحفرها الحداد الصاعد ويغني يحداثها التداعي يدفع إليها الحور لشتاك بين



الشخصيات الرئيسية وكانت كذلك بمثابة إضاءات لبعض القصص التي طرحت للنقاش، خصوصا مشكلة الاسم والهوية، فكل الحكايات نرسا لها علاقة بالقصص الكبرى التي تافسها الشخصيات، وهي قصة الأسماء، بتداء بحكاية موظف الحالة المدسة وصولا إلى حكاية المعجوز رحمة. وهذا يقوم بيلودي شغوم بتوظيف الحكاية وسخبرها ليجعلها عنصر ابديا في العمل الروائي

## 2 الهري ورصد المفارقات

تعال الأسلوب الذي اتبعته الرواية وهو الخوار السقراطي الذي يتأسس بشكل كبير على انتعاض المفارقات. كان لابد للرواية من رصد مجموعة من المفارقات التي صادفت وتصادف كلا من خيال الخلفي ومصطفى شيش كتاب

أول هذه المفارقات أن الشخصيتين مصطفى شيش كتاب والخيالي الخلفي متقنات، الأول حاصص على لإجارة في الأدب العربي، أعصه البطالة على أن يصح سائق هوندا، والثاني حاصص على دكتوراة في الفلسفة بباريس، يعيش البطالة والعزلة والشلل، بعد محاولات كثيرة للبحث عن عمل. ومن المفارقات أنه توصل بخطاب من إحدى الكليات ليعمل أستاذ مساعد في شعبة الدراسات الإسلامية (الرواية، ص 39) يدل أن يكون أستاذ الفلسفة. يؤشر ذلك على مفارقة كبرى وعلى نوع من الإدراء بالمعرفة وعدم

حرام التخصصات العلمية، وعلى الاستحقاق بالمؤهلات العلمية، وعلى عشوائيه لتوظيف. وهذه مظاهر مستوحاة بشكل كبير من مجتمعنا الأمر الذي أدى إلى شيه يقول مصطفى شيش كتاب «أناك خير سعيد كهذا فتصا بالشلل!» (الرواية، ص 40) وهذا الخواب يحمل بدوره مفارقة وهي أن البطالة تدفع بالإنسان إلى فعل ما يستعده

ثانيها مفارقات احتياد لأسماء بعائيه وعشوائيه يقول السارد «أفصو أنه من تصائح حالة مدسة في العرب؟» (الرواية، ص 17)

ثالثها مفارقة ردواحية لغة يقول السارد «هو يص واحد من مردوجي اللغة المريص» (الرواية، ص 20)

رابعها عدم تصايط الأطباء بقول السارد على ساد أحد الشخصيات في حديثها عن أطباء القطاع لعام «تقصصهم سيات للعلاج أو يعلمهم ترتيب لأستقياب» (الرواية، ص 36)

خامسها عدم إيقاد لصاعه. يقول السارد «مع أن بطارب هد الوقت مثل بطاربات السيار خديدة!» (الرواية، ص 99)

## 3 - لجدل الصاعده

فضل الخوار والسير في مهود يقوم كل من احيلاي

الخلطي ومصطفى شش كب ساجدل الصاعد الذي  
سيصفي بهما إلى الخروح من الكهف لذي وحدا غسبهما  
فابعين فيه كهف لإعاقه والعزلة والهداية، ومن عالم الأفعنة  
الذي سبجه الواقع المحيط بهم وتشكل الهوى ذلك المسار  
الذي يعزل عدم الظلام عن عالم لنور العالم الحقيقي،  
وأثناء السير والحوار الذي جرى بينهما تم إزالة مجموعة  
من الأفعنة، وخصوصاً أفعنة لأسماء، من خلال الاسم  
الذي ذهب الخلطي الخطي بريارته وهو المعني كمشكلة  
والذي كان مجرد اسم وقبع كنت تحمله رقية تجورا لمشكلة  
المعم، ومن يكن له وجود في الواقع، بقول «لا تستغرب  
أناس كثيرون لهم أسماء في الحالة المدنية ولا اسم بهم في  
الوقع» (الرواية، ص 17).

بدنك، تمثل شخصية الشيخ المعطي لكمنجة الضاع  
أو طلال الكهف، مدي ظلت شخصية الخلطي حيسة له،  
لأن حكاية المعطي كمشكلة كانت مجرد وهم والتي كانت  
مغاية حدث كشف لهما وهم الواقع الذي كان يعيشان فيه  
وكذلك حدثه لهونا أو مصطدامها بالخافلة كانت بمثابة النور  
الذي يصدم الصاعد من الكهف ليكتشف أنه كان يعيش  
في أوهام، طلال والأشباح مما يحتم عليهم الخروج إلى عالم  
الواقع، للاستعانة من وهم المعرفة والثقافة وأشهاديات. فلهذا  
عليهما بذلك البحث عن الطريق الصحيح، والواقعي وحده  
في آخر الرواية.

«أنت متأكد من أن الطريق هذه لمرة تؤدي مباشرة  
إلى الهوى؟»

مؤكد. هناك منحرف واحد فقط -  
أي منحرف؟

تجمع للحاميين لعطلين!  
- بأحده!

بأحده! (الرواية، ص 126)

أنه، لتوقف وأمام الصدمة برول لأفعنة وبرول لأشباح  
والضلال ويظهر الواقع، ويخرج الخلطي من حكاية إلى الواقع،  
من حكاية المعطي إلى واقع هذه الحكايات، ومن الأسماء إلى  
الواقع فالحكاية تمثل عدم لطلال أو الكهف الذي كان  
عشقه الخلطي، ولصحه بشكل بخلاء أوهاامها ولجلاء أوهاام  
الخلطي يخرج من عزلته ومن إعاقته وصعدا لهونا كان  
كذلك هو حدث الذي أفق شيش كب من وهامه

تركيب

تتأسس رواية شجر خلاطة على أسلوب المحاورة  
الأفلاصوبي، وعلى تنهكم السقراطي الذي يتبع معحو  
الأوهام وإزالة لأفعنة عن الواقع المرئى ورصد مفارقاته في قالب  
تهكمي، وجعل الشخصيات تخرج من أوهام كهها إلى الواقع  
الحقيقي إبه الحوار الذي يؤدي إلى توحيد الحكمي، وتسمى السرد

1 - التي يعتبر فيها أملاحيون الناس الذين لا يعرفون لا العالم الذي هم يتصورون  
الحسنة بمثابة سحرة فقيدين منذ طفولتهم و حتى كهف تحت الأرض معيون  
باعتلا، لا يستطيعون الخروج من أماكنهم، ولا رؤية أي شيء سوى ما يقع أمام  
أنظارهم ومن ثم نهم ذو أسنمت عن بعد نصي من موضع عال ومن ثم  
السجاء طريق مريض وعلى حول الضيق جدوا يوجد عليه بعض الأسماء  
وهؤلاء المسجاء لا يعرفون إلا ظلال تلك الأسماء معكسة داخل الكهف والتي  
يعتقدون أنها هي الأشياء الحقيقية وهذا حجر واحد من هؤلاء المسجاء  
ويعلم على الظلال الأشياء المصعدة بواسطة خار فانه مبعثر عن رؤية الأشياء  
التي كان يرى ظلالها من قبل، ويريد أن يجمع في الكهف وبعد ذلك يرمعه عن  
أصفي في الضيق الصاعد فلا نركه جس بوجه الشمس سيألم في لسانه  
لكن يبدأ في تعود تدريجيا على التروية خارج الكهف في السديم بر صلا  
الأشياء وانكسارها في الماء ومع العودة يستطيع أن يرفع عينه يرى الأشياء  
داتها والسماء والنجوم والأحرام السموية وحبر الشمس بعد ذلك حبيب في  
مستراح أن الشمس هي أصل الفصول والسنوات وهي مع الفصول والإنارة  
والرؤية وسيؤكد أنه وصل إلى الواقع الحقيقي وأن الوثيقة السدي كان فيه هو مجرد  
أشباح وظلال وأملاحيون، كتلة المجموع، ترجمة نواز زكرياء، الكتاب العربي  
لطباعة والنشر، 1968 ص 246-250

2 المينودي شعوم، شجرة الخلافة، دار الأمان، ط 2، 2001

3 Bakhtine La poétique de Dostoevski éd. Sarril, 1970, p. 55

4 - lina p 155-156

## التركيب السردى في خميل المضاجع

يوصل المبلودي شعموم في خعمل المضاجع<sup>1</sup> بعميق  
التفاتته إلى الواقع اليومي، نسي دسّتها في رواية شجر  
الخلاطة، يصرح أسئلة حول ما يدور في حنة لمسكوت عنه  
والحميمي، دون أن يتعلّق عن الحب الأسطوري وشكائتي  
الذي رسّخه في تجاربه الروائية الأولى ليجمعه يتفاعل مع  
إشكالات ليومي وتناقضاته ويضيقها

#### 1 دلالة العنوان

تجمل كلمة حميم على الحجب والأسرار والأفئدة، وتجيب  
كلمته لمضاجع على ما هو حميمي، مرتبط بالذات ولاحتلاء  
بها بعداً عن الأنظار لتحاول الرواية تحاور الحجب والأسرار  
والنها، و«شجر غيب» ما هو داخلي، عبر لمصيح بإزالته  
الحجب، وبمفهم من خدته لمسكوت عنه إلى حانه اشكل  
العويص الذي ينقلب حلاً عبر لوح أولاً، وعبر لاستيهام  
ثانياً، والحوار والنقاش ثالثاً، والبحث المطري رابعاً

#### 2 من الوجدانية إلى العيشة

علاء محترار رجل متقاعد له سكن وروحة وأبناء صممو



مستقبلهم وحصلوا على مداخل مهمة لكن الروجة  
شملت بخدمة الأولاد، فترتب عن ذلك سيئات وهمالها  
له (الروح) فوجد علان مختار نفسه معرولاً ووحيداً وروى  
في عهده صغيرة (كانت حماماً) يقول «قد أموت في هذه  
العرقة، أحتق أو أصاب بسكتة فليبه، من غير أن يدري  
بي أحداً يسكت القلب؟ تحتق الرتنان؟ لم لا فلا هو،  
ولا إحساس في هذه العريقة؟» [..] وصار يسميها «قصر  
المحلاة» (لرواية، ص 153) كما يستكع في شوارع،  
ويرغمي في أحضان التبه والسير، فيهرب من وحدته إلى وحدة  
الكأس مطيلاً لكوث في البادي يقول بسرد «ثم تأتي  
اسماء فيجد نفسه في المقهى مع الجماعة، ثم يأتي الليل فيجد  
نفسه مع الجماعة في البادي، ثم يعود إلى البيت سلوم نفسه  
وشتمها فيعدها بالهزج القريب، ثم يأتي الصباح فيعلن  
دائه ويشترها بأن هذا اليوم هو آخر أيام الوحدة، آخر أيام  
الجمجم «الجمجم أن تجد نفسك، كل يوم، ولست في عديدة  
تكرر ما لا تحب، ما لا ترصده، فقط ليس غير!» (الرواية،  
ص 155-156) فكان البادي بالنسبة لعلان والأصدقائه  
مكاناً للروح والسميس عن دوائهم، وفرصة لطرح الأسئلة  
والاستفسارات «لماذا تفرق زوجاتنا في المطبخ وعرق نحن  
في الهموم؟» (الرواية، ص 180) ومحاولة إيجاد أجوبة  
لأرمتهم

يتعلق الأمر بطل إشكالي يبحث عن قيم مفقودة، معه

جورج لوكاش فيخرج نفسه ومنكبته ومشكته أعتاله من  
خير بصمت والأفقه والامتنار يجعلها تظهر في لطح  
وتحب سدة جميلة إلى فريده يصيط ويحول نفسه من  
علال مختار إلى علي لرماني وتتحول مشكلته إلى ظاهرة  
اجتماعية ونفسية تطبت مجموعة من التعاشات الطرية  
واللقاءات العلمية

هناك، الكثير من المشاهد التي تكرر نفسها في الرواية  
وحصوص مشاهد البادي رفقة الكأس والأصدقاء، ودور  
علال مختار في حلقة مفرغة، هذه المشاهد تؤكد عشية حياته  
ولا جدواها وفعل لوحداية الوجودية الذي هيمن على  
الرواية تلك لوحدة التي تصرب مجدورها إلى طولونه  
يقول «أنا وحيد يا أخي، وحيد أبوي لله يرحمهما، كنت  
دائماً وحيداً، لم يكن لي من رفيق سوى لمصره اشارفة  
ولكنك الأعرج امره، وفي المدرسة كنت وحدي»  
(الرواية، ص 259)

تقود لوحداية لشخصية إلى الاعراب، إلى حياة  
فوصوة، ملبثة بالمشافعات؛ فعلا، مختار يصلي ويصوم  
ويشرب حمراً، متزوج وله أولاد، لكن لا أحد يكلمه في  
الترل فبعد نفسه في عربة بين أهله، فيتحول ست،  
الحميمي عادة، إلى سجن، وتتحول المفاهي والشوارع  
موحشه إلى أماكن بالأفقه والتحرر من سجن الأسرة.

تتميز اللغة في حمل المصاحح بتعدد كبير بحسب  
الإنسان والوظيفة التي يصفطع بها داخل الرواية، فوجد  
طبقات من اللغة تراوحت ما بين لغة استيهامية تعبر عن  
نظوية، ولغة سردية تحول تنوع عبثية حياة غلال مختار، ولغة  
موسيقى فاصحة بالمسكوب عنه في هذه الحداثة، ولغة نظرية  
تتعالى إلى مستوى التحليل النظري والفلسفي للمشاكل،  
إذ كان لا بد للرواية أن تقتحم المجال النظري والفلسفي،  
فكانت تتحلل السرد بعض التحليلات النظرية، بحول النص  
إلى أطروحة حول مشكلة الوجودية

على غير عادة اميلودي شعوم تحصر اللغة الدارجة  
بشكل لافت داخل حمل المصاحح، وهو حضور له ما يبرره،  
لأن الرواية تعالج قضايا حميمية لصيقة بالمجتمع، فكان  
لا بد من حتمية لغة فريفة تستطيع التعبير عن ما هو حميمي،  
داخلي وحداني، حضوره أثناء البوح، من قبيل بوح روضة  
غلال المختار، الذي استغرق أكثر من ثلاث صفحات ومما  
حان في بدايتها «أومالك سيدي غلال، أش عمدا لك،  
فأش صريحا، امين احركناك أوباش؟ فضحتينا فاردوبو،  
فاصحننا فالعالم بأسره، مالت أحويا مخرجا فاحوريل بلا  
احيا بلا حشمة» (الرواية، ص 261-262)

كانت دريعة السرد هي مكملته هاتمة من رحل  
مس (غلال مختار) تُنشئ برنامجا داعيا، وتُسقط مديعة  
داحقة، وتسقط جذورا من المصمت الاجتماعي عن نصيب  
حميمي، عادة ما يتم المسكوت عنها.

يتم تكسير السير الخطي للسرد لمعارف عنه، يعدو  
شبكة مدحمة من انتقاعات بين الأسطوري والواقعي، بين  
الخاصي الطفولي وحاضر الشبح، بين لا يهيمني وانو قعي،  
بين الحكائي والنظري

ومن أهم خصوصيات السرد في حمل المصاحح افتريده  
من السرد السير ذاتي، عبر لبوح، بالإضافة إلى خاصية  
التركيب السردية.

#### 4-1 البوح السرد ذاتي

تقترب حمل المصاحح من السيرة الذاتية، انطلاقا من  
الحرق الذي يقوم به غلال مختار بتدخله في برنامج لا يهمه  
«لا نحف من مشاكلك فهي عداؤك»، ومن خلال حلقة  
كانت محصنة لمعاطلين، ويشرح مشكلته. يقول السرد  
«وظهر صوته من جديد، قدم من طلعات خالكة خرق  
برودة تلك الليلة في غد أو لا صلاة مشكلتي أن لا أجد،  
في البيت، يعبني!» (الرواية، ص 98) فيفصح بيته على

أنموذج الإدعاء، تلك الألفة التي مستطعم حيوط الرواية التي  
تبدو متشابهة، وتوحد بين مجموعة من شخصياتها.

سيدة جميلة المدعة العريقة في وحدانيتها منذ زمن  
طويل وتحبها سرتها الإذاعي

- النقي المعجور الذي رفض أن يقطع الخط تصام مع  
علائ مختار

- رفقاء اسادي، المهدي، السكك، المصطفى، محمود،  
الذين يعانون الوحدة يدورهم

وذلك عبر السوح الذي تسلكه هذه الشخصيات،  
والذي يقودنا إلى التفاصيل الخاصة بشخصية علاء مختار،  
والشخصيات التي يتماهى معها (رفقاء انتهى)، فيعمل على  
نعيه شخصيته، ويفصح وضعه داخل أسرته الصغيرة عبر  
برنامج إذاعي. و «يشتر عسيلة» عبر الأثير

#### 4. 2 التركيب السردى

تقوم الرواية على التركيب السردى، إذ تتجاوز فيها  
محكيات تتفاعل فيما بينها، تتماهى، تصبى بعضها البعض،  
ولا يمكن فرائها إلا ضمن هذه العلاقة التداخلية. محكيات  
دات مرجعيات مختلفة، أسطورية، يجعلها السارد أصلاً لكل  
المشاكل. «هكذا حدث أول «زواج» في هذا الكون» وحصل  
أول «طلاق»، حددت طبيعة «الزواج» وطبيعة «الطلاق».

وعن هذا الأصل نشأت كل «خروب» الأسرية «(الرواية،  
ص 170) كما يؤصل بالوحدة العلاقة من لأسطورة

«الذي يجمع بين هذه المرأة وهذا الرجل بين لوحدة»  
وقد قرأت «وهيم» فأدركت، وقرأ «غاية وأسوأ» فأحسن  
بذلك، عند اللحظة الأولى، من غير أن يعيد السراة»

(الرواية، ص 141) ويقوم بدور شويبي يدفع القارئ  
إلى التساؤل عن حكاية علاء مختار صاحب هذه النصبة

الكبيرة: «كيف وصل علاء مختار إلى عبي لرماني، إلى  
هذا الحد من «نور» و «العنبوس» لماذا رفع السماعة تلك

للينة ليدخل في الخط من جديد؟ لماذا أصر على أن  
يدخل في وحشية تلك المرأة عبر ابنته؟» (الرواية

ص 142-143) تمنح الإساءة الأسطورية مشككة علاء  
المختار بعدا كوي عبر الانتقال من ما هو كومي (الأسطورة)

إلى ما هو حاصر (مشكلة علاء مختار) وكانت أمام قصة  
واحدة تكرر بتلوسات مختلفة

وتعصر إلى جانب المرجعية الاسيهامية، من علاء

لاردواجية التي يعيشها علاء مختار مع طله عبي لرماني.  
ليعدو السرد بعد جادا له قواعد التي تنظمه

كما توظف الرواية الخطاب الضري انطلاقاً من أسلوب

المحاصرة، والرسائل العلمية؛ من ذلك رسالة صديق محمد

مختار (ابن علاء مختار) الذي يحاول مساعدته على تحليل  
مشكلة والده. «تسألني» تصديق العزيز عن رأيي فيما

حدث لولذلك» (الرواية، ص 159) الرسالة تسمير لتحليل  
طري مشكلة الوجدانية وتحليل كذلك لشخصية علال  
مختار. وما جاء فيها: «أول أن أكون قد ساعدت على  
فهم جانب من سارك السيد علي الرماني - معجز الجسمي -  
التأنيث، فقد يس الحسن أو التسامي به، أي تطبيق زوجته  
معنوية، بعد أن ظننها ماديا بأن يجد له بيتا خاصا داخل  
البيت. » (الرواية، ص 219)

والمقالة الصحفية مثل معالة «نهاية أسطورية» بخصوص  
الذبة قرية طيط، وقصة الرهن للدكتورة ليلى المحاصي.

كل هذه الخطابات تؤكد أن المشكل تصحح بشكل كبير  
وأصح يتطلب حلا من قبل أهل الاختصاص

لا يسم إدراج الحكايات شكل عقوي وإنما لإبرار المفرقة  
«قلنا كان الساس يتزوجون بالطرق التقليدية، وكانت المحبة،  
وقد يأتي الحب من العاشرة [ . ] كان المعروف من المرأة  
والرجل يسود لفترة من العمر أو طوال العمر، التواد،  
الواجب، العناية، العفة، كبر الدات، الحشمة. » (الرواية،  
ص. 202)، أو لإضاءة حدث أو شخصية كحكاية دخول  
سيدة جميلة إلى الإذاعة (الرواية، ص. 117 وما بعدها)

شخصية علال مختار متعددة، تنماهي مع شخصيات  
أسطورية كـ «نور» و «ألفيلوس»، وشخصيات مستعاره، علي  
الرماني. يقول السارد: «وفي سريره يتصور علال مختار  
أنه هو الظل، ظل علال مختار، ذلك الظل الذي مسسه

«علي الرماني» (الرواية، ص 166) و«ع. م.» يقول السارد  
«كيف فاقني أن «ع. م.» علال مختار، والذي الذي وقع  
«وهمة» باسم «علي الرماني»، وكان يكلم بعض لاسم في  
برامج «لا يحف من مشاكلك فهي عدوك» أياكول هو العتة  
«ع. م.» التي كتبت معال «نهاية أسطورة»؟ لن أستغرب منه  
شيئا بعد الآن» (الرواية، ص. 1250)، وشخصيات وقعية  
محمود، المكاك، المصطفى، لمهدي، سيدة حميلة، لتقي  
«لعجور يقرب أحد لقاء المادي» «الحا حمسة وعبر سح  
من مصباتنا؟» (184)

لسهول الرواية نهد «الصيغة إلى مجموعة من الحكايات  
المتعالة فيما بينها، ونصنعة لبعضها البعض، لتتأخر داخل  
مفهوم التركيب. لمردي

#### تركيب

هكذا عمل حميل المضاجع، ما هو حميمي وجداني  
خاص ومسكوب عنه يظهر في السطح، ويعبر عن داته،  
بطريقة سرية محكمة بالتركيب السردية بين حكايات  
دات مرجعيات مختلفة وقعية أسطورية واسسهامية وعبر  
المراجعة بين اللغة العامة دات لسره الحميمية لبوحية  
الفاصحة حياء، والمتهمكة حياء أخرى، والملعة العامة بسرتها  
لتحليلية والنظرية التي تفوق في الواقع وتندمس في  
مسئلته وتفكيكه وإعادة بنائه



تعزية الواقع، التعدد اللغوي  
وتغير لشخصيات  
في نساء آل الرنداني

يواصل ميلودي شعوم، كما في ختمل المقام، لبحث  
عن الكسوة والإلهات للمسكوب عنه والنهمش والمقصي،  
يد يبلغ هذا البحث أقصاه، فيحتبط بواقع بالخاصي والوحدان.  
وسلع لاحتلاف الدروز في روايه سناء آل لريدي<sup>1</sup> التي  
ربأيا أن نندولها من خلال ثلاث محاد لسيم (Theme)،  
بلغة والسحبيات

#### 1 - البحث عن الكيونة ورألة الأتعة

تطلق الرواية من صورة الارحام سنج شواط بلندر  
السيضاء، إذ تتحرك الذاكرة وتبدأ الأنساء وبدأ سمر  
الطلاق من لغوصي ومن طوط طوط وماروط ويبدأ علي  
لريدي بانسوح والفصح، فضع م عايشه وما بعيشه من صاع  
وتهميش، بالرغم من اتعم وكثرة الشهادات التي حصل  
عليها

يعيش التهميش شامل من قمل الكن، من الوطن  
من الأحت والأخ، بدون مأوى وبدون عمن جرب الهجرة

لكنه فئس، ولم يستطع التأقلم مع جو العرب، على الرغم من رواجه كولومبية، وانجابه منها، لكنها طرده لعود إلى الوصل بفرسكات قليلة يحاول أسبش في الذاكرة، ويؤصر لوجوده، ويبحت، عبر ذلك، عن الواقع الحقيقي وعن الكيسومة السفلة، وعن هويته المشتتة

من حلال لاردحام في ملتقى الشوارع السبعة طوط طوط وباروط) تتساءل الرواية ومعها السرد «هل نزعتم يوما أقمعتكم، أعني أصابعكم، وواجهانكم؟» (الرواية، ص 8) لتعلن عن هدفها وهو إزالة الأقعة ولأستار والحجب، وإظهار العالم في عراته وكسوته، مزيلة الأصابع ولما كبايح، محاولة الفصح وتجريد الشخصيات من أدوارها، وحررجه من مسرح الواقع إلى واقعها، مدفين، إلى كيومتها لأصليته، ليلعب لعبة الاحتماء والظهور ذروتها، وتدحل إلى اسسكوت عنه، ويتداخل الواقع مع الخطيئة إذ تظهر الشخصيات واقعا وتحفي أحر. ويعمل السارد على إزالة الأوب والإبقاء على الثاني، مثلاً أحمد وعبد السلام وجمان والمكي يصلون معاً صلاة المغرب ثم يتفرقوا حوالي ساعة ثم يعرودون للقاء من جديد ليصلوا العشاء وليسهرؤا معاً في حدود اأحادية عشرة فذهب كل واحد منهم إلى بته بعد أن يكون أولاده قد نمرؤ. [...] أما ما يفعلونه حلال تلك اساعة التي يتفرقون خلالها بعد صلاة العشاء فإنهم يعتقدون في أن لا علم لأحد من العامة بذلك، عبر أن حميدة يؤمن إيماناً راسخاً بأنهم يتفرعون

لأفئلاتهم ثم يدخلون إلى بيوتهم» (لرواية، ص. 33) لأمر نفسه بالنسبة للشخصيات لأخرى، بوحمة وحميدة وعباس، الذين يتفرعون لشرب الخمر بعد صلاة العشاء كما تعمل الرواية على مساءله الواقع المهيء بالناقصات يديه الدار البيضاء الذي يخفي الخرج وفسق وانكس يقول قوتبدلت اسباب في كل من شوارع احسن الثاني وعند يومس ولزفصوي سابع طلائعية، مدهشة، عرشة، بوحى بالقوة بالعمى لعاشش بالشفافية، بخدم استوحش، بالربعة في السافس على استعراض الحاء، على ابو جهات، الحاء الحقيقي أو الكادب، الجده المحلي والمزود، الحاء انشخصي أو المستعار» (الرواية، ص. 5).

هكذا، تصبح أمام ثنائية الوجود والموجود لغة هابجر، أو الواقع ولطوية، وما يترتب عنه من ثنائيات أخرى الخوف / الاحترام، الماضي / الحاضر، لوقع / الذاكرة، حياة / اللاحياة، مال / لغير، الأبيض / الأسود، ماضي / الأنبي ما يحكم هذه ثنائيات هو أنها تحجب بعضها لبعض. الواقع يحجب الكيسومة، لكن لا نفس إلى الكيسومة (أو اللامعكر فيه) إلا عن طريق لفكر فيه، انصلاف من بوقع بوصفه طاهراً والذي يستطيع بإعادة للوصوف إلى الناص فالماضي يلغي حاضر، واللاحياة تلغي الحياة، وفسق يلغي مال والعنى، والخوف يلغي الاحترام.

هكذا تنوّل لعمه زالة الأقنعة، وتتم عملية مسح الخلد عن طريق الذكرى التي تلمي سطوة الخاصر ليظهر معالم الوجود في عرائضهما. وستصبح ذلك من خلال توصيف جديد للغة

## 2- من التعدد اللغوي إلى السخرية

يمكن أن يحل العالم والعلاقات الإنسانية في اللغة، فالمصنع يلزمها، ولعلنا ووعينا مشكلات من أوعاء الآخرين، فلا يمكننا أن نفصل عنهم، ولا يمكن أن يكون هناك بداع حرج اللغة وحارج المجتمع، لأن اللغة تسوعب العلاقات والذهنيات باعتبارها مسكنا لمكائن لغة هيدجر، الذي اعتبرها هي الوحيدة، وبالخصوص اللغة الشعرية، لقادرة على احواء الوجود والتعبير عنه.

سبحان رواية نفسه آل الرندي، انطلاقا من هذه الاعتبارات، التي لا تعيب عن تصور الميلودي شعوم للكتابة، محاولين ربطها بالنم الكسرى بلرواية. يقول الميلودي شعوم . «فاللغة تنظم كل مكونات المحال الرمزي، العلاقات مع الذات، علاقات الذات مع العالم، العلاقات الاجتماعية، العلاقات الأبوية، العلاقات مع الضمير، العلاقات اعاطفية الأمة كذلك والفرد» (2).

تظهر اللغة محايدة للواقع، مبرره العالم في شتاته

وتصدعه، معبرة عن الوجدان المقصوع والمغف، من هيل لغة بوحية، ولو عبر الآخرين، مما يكسبها حواريتها، بالموقف المحبوك لها وذلك على عدة مستويات

- تقريب اللغة لعامة والإبصاء إليها، وعرب كسرتها الموحية ولدانة، والتي تؤدي المعنى بوضوح دم، فيتم بذلك إعناء للغة، وعطوها توترها وتصددها، لأن اللغة ال رجة تحمل في صميمها التور ومن ذلك قوله «ساء الله يسره (الرواية، ص 26) ويقول «وأنت أشكون هل لك كبر ووي رحل، أشكون؟» (الرواية، ص 5) حيث تصبح لغة مرتبطة بالإنسان الحامل لها. وكذلك بحسب المقام ودهة تتعايش للعتان معا، الفصيحة والعامية، ويساوب على نقل لمواقف والأوعاء والحالات النفسية بل أكثر من ذلك يختص المصيبة العامة، حيث يحسن الكاتب على يد الكلمات إلى العريية، لكنها تغل محتفظة بمحتواها لعمى، مثلا كلمة (الحريك = احرق) (لنحرق بدورا) لأمر سدي بشوش على أحادية اللغة، ويمتحنها توترها وتصددها، ويجعلها منفتحة وقادرة على استيعاب كل لدالات وكل اللغات

- الحوار السقراطي، نلاحظ أن نسبة احوار في هذه الرواية تفوق نسبة السرد، مما يجعلها رواية حوارية بامتياز والسمة امتازة لهذه الحوارات هي طبع التهكم، الذي يعمل على إزالة الأقنعة عن الشخصيات المتحاورة، ويجعلها تظهر

في حقيقتها وكيوتها، أي أن الشخصيات تعري بعضها البعض مثلاً الحوار الذي دار بين العجوز وشيبوب النواص، الذي يحاول جمع لآل ليتمكن من أحد «نور» من يومه يقول لماذا تريد أن تصبح ملياردير؟ يسألته العجوز شكك بالريد - لأنك قد أتقدم إلى مسرة وأطلب منها يدها» (الرواية، ص 115)

- الحوار الداخلي / الخارجي يستعمل المونولوج، لكن هذا المونولوج موثر لا يحلوا في النفس، بل يُصور الشخصيات في توترها وشتاتها وقد احتلها مع الغير. من أكثر من ذلك، يتحول المونولوج إلى حوار خارجي بسبب مثير خارجي، يشير الذات لتعلن عليه وتذهب بعيداً، متسائلة مستهمة ومهكمة في أغلب الأحيان يقول «ولم كل هذه العجبة. كل هذه الوحوش العائسة المتشددة، كل هذه الأسعر، صبة العلوانة، كل هذه الربة المذلل فيها، كل هذا البذخ، كل هذا التعالي والاحتقار، كل هذا اليأس، هذه الحرب» (الرواية، ص 6). متسائلاً عن واقع طوط طوط والماروط وفي بعض الأحيان يتم الحوار عن طريق أساليب بين حكايتين، حكاية عائشة وكيف مكنتها الخطيئة (العاهرة) من تحسب ظروفها والوصول إلى ما وصلت إليه، وحكاية يحتلقها علي الرندي من خلال الشذرات التي كانت تتلفظ بها عائشة (الرواية، ص 180-194).

كما يفتح بيودي شعوم على مجموعة من الخطابات تحث مع المنحى العام للرواية، إله الأفعى، يتوصف لرسة على الطريقة التقليدية (الانتاحية، الجمع...) (رواية، ص 99) والتي تنقي الصوء على نمطة عامصة سكك عنها السرد، وهي الخطيئة التي ركبها الشريف الحجاج، والتي نشأت في رواجه من نصرانية وهناك حقد و صنف يعلق على الرحلة (الرواية، ص 101)

والمرسدة لني موضح كيف تأثر أصحاب الحجاج الذين يستعسرونه كيف يقارب مع الإيجير (الرواية، ص 104-106)

كف تم توظف الخطيئة، لكنها تدور فقط في دهن عبي المردي، ثم عن التوتر الذي يجابه كل ذلك نتيجة صعط مشهد طوط طوط و بازوط - بسم الله، يا عباد الله، يا أصحاب السيارات الخيفة... (الرواية، ص 8)

الهدف من هذا التعدد اللغوي والحاصي خلق توتر لغوي يؤدي في العالب إلى التوضيح ومحو لأفعة، ويرر الواقع وقد اكشف في شتاته وعروته وتوتره وتعدده واحتلافه، لواقع الذي يحتمي أكثر بما يبين وفي هذا الصدد، يكون في حاحه، كما يقول الميلودي شعوم «إلى لغة مشتركة للوجدان المشترك، لغة تسمع إلى اللغات المحلية وإلى اللغات العالمية في نفس الوقت تعبر عن هذا لوجدان في



تعدده وفي وحدته، بالوحدة مستحيلة بدون تعدد، ولعدد  
لا معنى ولا قيمة به بدون وحدة<sup>3</sup>

### 3 الشخصيات «المفجرة المصروفة»

أهم ما جاء به الفكر المعاصر، وخصوصا الفلسفة  
اليسوية ومن سار على موالها، هو الطعن في الحقائق  
الثابتة والخالدة، وتحريف مفهومي الوحدة والهوية، بل  
إلغاؤهما ونفيهما فأصبح الهوية قائمه ومنعقدة ومشتتة  
ومحورة، وأصبحت صالة ستؤمن بهذا المتطرق وبحر  
تسول شخصيات في رواية ساء آل الرندي

تلتقي شخصيات هذه الرواية في ثلاث خصائص -

- شخصيات عمر مستقلة بهويته، تضاف هوسها  
للآخرين، إنها في حاجة إلى الآخرين، مثال ذلك شخصية  
علي الرندي التي تعيش الانتظار، انتظار العمل، انتظار  
أمرأه، انتظار العفو (عفو أخيه) كما أن وجوده متوقف  
على الآخرين، بدون هوية ولا أصل بدون أب الأمر نفسه  
بالنسبة لأبيه أحميدة (الرواية، ص. 39)، مما يؤكد أن الهوية  
صائغة، ويثبت كذلك أن لكل شيء حذورا، ويصبح كل  
شيء بالوراثة يقول «هذا الدم جاءنا من والدي الملعين  
أكبر منافقي الأرض والسماء، أكبر شياطين الخليقة وأنا ورثته  
عنه». (الرواية، ص. 44)

علي الرندي في البداية متبني وفي النهاية متبني وحتى  
في العرية كذلك، هويته تصاب إلى هويات لأخرى ولا  
تعرف الشخصيات لا من خلال الشخصيات الأخرى  
التي تعدو مرابا لها، وفي إطار لعبة إرادة لأقنعة، عن بعض  
البعض إنها مرابا لبعضها البعض، لكن هذه المرابا لا يعكس  
الواجهة، بل تعكس المآلة في الشخصيات والمكون عنه  
لديها، أي أنها مرابا تعكس الخلف، وتكشف عنه وتجعله يظهر  
في اسطح فوسيلة مثلا يظهر الاعتدال والصلابة ويحسم  
التلاعب والمحسوبة والحاد ولا عشر عن ذلك لا من  
تخلال عي الرندي الذي يرمل لأقنعة (نفسه، ص. 148)

تعيش الشخصيات ازدواجية، تدخل في كيوتها،  
تظهر واقعا ملتزما ومحترما ومحترما ومعقولا، وتحكي واقعا  
آخر يقص له، كالصلاة في المسجد والتفرع بحليلات  
ليلا يظهر هذا ابواق فقط عندما يعيب المجتمع وعدم  
تحلو الشخصيات نفسها يمكن أن نفس ذلك بتدني  
المقدس والمقدس الذي تحكم لعلاقات والشخصيات وتعكس  
ازدواجيتها، واستقلها من حالة إلى أخرى، من مقدس إلى  
المقدس أو العكس. المقدس هو المتطاهر به، والمقدس هو  
المفسر يقول «عباس يؤدي الصلوات في وقتها ولم  
يشرب قط قبل أن يؤدي صلاة العشاء» (الرواية، ص. 28)

فهناك معرقة بين واقع الشخصيات وكيوتها

هكذا تعالج روية سماء الوردني مسألة كسونه المغلفة  
عبر تناقصات الواقع وإكراهاته المادية النفسية بخطوط يدي  
الليدودي شعوم خطوط جديدة بحثاً عن روية تستطيع  
الإنصات لبعض الواقع بأحلامه وتعدده، تتجبنه وحداها،  
في ذكره وسيلانه، بحثاً عن لغة أدبية جديدة تستوعب  
ذلك العدد اللغوي، نعم تستوعب الهمش والمغيب  
وتظهر اشخصيات كمراب لعصها العص، وتحتوي اللعب  
المائلة والعامية، محاولة سبع مع تصم هذه الخيط في ظل  
الاختلاف الذي لا يحس بالوحدة، الاختلاف الذي يشكل  
وعن ووجدنا.

يسعد السارد الشخصيات بالتميز المتصرفة، لأنه  
لا تستقر على حال تتحول من الأخص إلى الأنفس، كثيرة  
المرحال، الرحلة من الأندلس إلى المغرب، المغرب، رحلة  
الحجاج.. كما أنها كثيرة التحول، فالإمام يتحول إلى حائر،  
ورقة تتحول إلى نوز. ما يجعل كينونتها غير ثابتة وفي بعض  
الأحيان تتنكر لاصيها كنوسبة، المتبش من الولي مولاي  
إبراهيم، والذي تماشى ماضييه وانغمس في عالم الطاروسية  
و«لما كياح» وعائشة التي تحولت من طالبة فقيرة إلى بائنة  
لجسدها، ثم إلى طيبة بيطرية ذات حاء ووفار.

يبدو لنا هذا الادراج والتعدد من خلال الشخصية  
المحور (علي الرندي) التي تحاول البحث عن قوانين لذلك  
الادراج، عبر أسس في الذاكرة (ماضي اشخصيات)  
لإلقاء الضوء عليها. فيهرب علي الرندي من الواقع وعن  
طريق الصورة، صورة توز بل عبر جسدها الذي كان بمثابة  
فتيلة أوقدت نار ذاكرته (علي الرندي) إلى الماضي، التي  
ستعمل على المواساة والحداد ويعود الجسد مصدراً  
لمجموعة من العوالم، من خلاله يعرف مجموعة من الأمور،  
إيه بمثابة لوحة تشكيلة قرأ بها علي الرندي الواقع. وكأنه  
يقوم بتحليل نفسي للشخصيات ولواقعها، بإرجاع كل شيء  
إلى الخطيئة. يقول السارد: «هذه هي القاعدة العامة» تؤدي  
سنا علة أو محارفة إلى نجاح ما، إلى كسب ما وتنبؤ عنها،  
لكن نفخر بشمرتها، ونشئ» (نفسه، ص. 191).

- 1 - اسلوبي شعوم، بسلاكي الرندي، د ر المنعش، الرباط، 2009
- 2 - ليلودي شعوم، لتجويد الذوق والتوجع، م م س 71-72
- 3 - نفسه ص 72-73

## الحدث، غواية الحكاية ومفارقات اليومي في رواية الأنافة

بعد ملامستها لرواية الأناقة ، وهي تشعل على مستوى الكتابة ، تأييداً أن تقع عند ثلاثة عناصر كبرى مائة لها وهي : الحدث الحكيم والجد اليومي ، المارق ، الماعث على لسخرية

#### 1 - الأناقة رواية الحدث

عند دخولنا إلى عوالم رواية الأناقة ، تبين لنا بوضوح ، أن الحدث هو العنصر البارز واللافت للانتباه ، بل لا نستقيم قراءتها دون التوقف عند تأان وثقافة . والحدث في الأناقة هو تعيين زينب الزينبي المثقفة والعائدة من أورب تتحرره متنوعة على جميع الأصعدة الثقافية ، المعرفية ، النفسية ولسياسية ، بطلان الرواية ، وريفة في «حكومة التعبير» (حكومة التساوت) (2) يشير حدث كهذا لعدة اعتبارات :

- الحدث هنا بمثابة ذريعة ، كانت وراء كل شيء ، هو البقطة التي أفادت الكأس . وقد لا نبلغ هذا قد هو الذي كان وراء الرواية ، هو الفكرة المحورية أو السبب لأولى في إنتاجها ، أي بقصه بداية لنص كتابة . كيف لامرأة أن تعيش وريفة ؟ ومن تكون هذه المرأة ؟ في هذه لعمارة امرأة تستحق

أن يكون وزيراً؟ من في هذا الحكي كله يمكن أن تكون وزيرة؟  
(الرواية، ص 21)

- الحدث هو العنصر المنظم والياني للعناصر الروائية  
لأخرى لأنه يمتدح كل شيء، ظهور الشخص، الحكيم  
ولسحرية

الحدث هنا بالمعنى الهاندجري، ليس التعيين، بل  
تعيين ريس الرعي ووزيرة يقول اسارد على لسان أحد  
الشخصيات «عشت وزيرة من عند المباحة في السمرقند»  
(الرواية، ص 20)، فاستمر الشخص وجعلها تنصرف، كمر  
حسب مكانته وحسب مصلحته إذن خبر استعيني حدث في  
سياق الثقافة المغربية، التي تعودت على أن الرجل هو من  
يتولى الأمور السياسية «هاهو يقطر على خبر تعيين امرأة  
وزيرة» (الرواية، ص 32)

بدلك كانت شخصيته ريس هي بؤرة الرواية، بل فكرتها  
المحورية، فكانت حل انفصول مداحل إليها، السباق وراء  
استقرار الحدث الذي ولد التساؤل والبحث عن المعنى  
من خلال عدة مواقف. وكان كل موقف مهما للحدث  
وعبارة عن رد فعل تجاهه، وكل حسب علاقته بريس. أكثر  
من ذلك لا تقدم الشخص ولا تظهر إلا وهي في علاقة  
بالحدث، بإبداء مواقفها منه أو حديثها عنه

انطلاقاً من إبراهيم العاشق القديم لريس وجارها الحدد

بدراً استعادة والذي كان أوم من اتبه إلى الخبر، عبر حوار  
مع صديقه عدد بالمقهى وسيكون لحدث بالسة به بحث  
عن سر اختيار ريس وزيرة، ما هي خصوصياتها؟ في البحث  
عن الأمانة وعن البساطة باستعاده من الدحث جمال العوي  
وكتابه «لأنه عدينا» (الرواية، ص 42)

أم اسارد فرجع إلى أسطورة صاحبة وصاحبه بحث عن  
المعنى، صاحبة وصاحبة اللتان استطاعت أن تكون بهت كمة،  
وكيف نجما بأعجوبة وبرعاية من الخازير، والدور الذي قامت  
به الكرامة في توجيهها إلى أن أسامة بنة لصاحبة

كما طلب منها «أخوها محمد الرعي» قول لعرص، لأنه  
أراد أن يقوي نفوذه «كيف حالكم أختي لعطيمة [ ]  
مروك عليا وعليك، الوزير، الحكومة، نتي تعود بيضاء  
(الرواية، ص 66-67)، لأنه يريد تحسين وضعه المالي وأن  
يرداد لهسة ولهظة «تطيط بها خصره بذهب إلى بيته بأمل  
أنه سيردد ثروة وحفا وهما؟» (الرواية، ص 68)

والمقدم الخ بري الذي سب نفسه إلى أحبه ركي الرعي  
بعبء التقرب منها «أنا ابن أحيك ولا أحد يعترف بي»  
(الرواية، ص 64)، الشيء نفسه بالنسبة للبدن وصاحب  
لمقهي

أم أخوها الهادي فرقص لعرص، وعندها يرفعه بالمعنى  
أمك مرشحة لوزاره، الأمر رسمي؟» (الرواية، ص 60)



حواراً على نفسه لأنه محرم متح يقول «لأن هذه الحكيم  
سكور صديقا» (الرواية، ص 61)

كأن كل موقف بهما ومعنى يحدث، والرواية لا تقدم  
لنا فهم عاماً أو سيجة، ونحن نعلم أن لا وجود بدون معنى،  
والمعنى ليس هوية ودائماً، يقدر ما هو اختلاف واحتمال، لأن  
هوية المعنى هي اختلافه وتبعه ومن هنا احتماليته، مع  
ذلك لا محال للانفلات منه، وتعدد هذا النص الذي يدر  
المعنى.

إذاً لا يتم تقديم الموضوع من وجهة نظر واحدة، بل  
من خلال وجهات نظر متعددة فكل دور الشخصيات  
في الرواية هو إبداء موقف من الحدث، لأنه منطقة جاذبية،  
جعلت الشخصيات تظهر في الأفق، في حوار حوله، فكانت  
الأناقة حواراً كبيراً، بلغة باحتين، رغم اعلاها إلى الحكيم،  
لماذا؟ لأن الفضاء مفتوح/عنه، فتعيب الحبيبة والخلود إلى  
النفس. وتعيب لمبولوح، لأن الحوار هو الأساس نتج معنى  
وسرّب انبومي ويقسح المحال للحكي

أثر حوار على الشخصيات وجعل كينونتها مضافة  
إلى كينونات بعضها البعض، إذ لا تتحقق كينونتها إلا عبر  
تماسها مع الآخر، أثناء الحوار، عبر الاتصال، ويتم الخلود إلى  
النفس أثناء الحوار، وهذه سمة بارزة في رواية الأناقة، نكر  
هذه الكينونة عبارة عن شللات، موبولوجات قصرة يكون

متجاوز هو الدافع إليها، ما يدور في أخلد، ما يكون من ردود  
أفعال الشخصيات وهي تتجاوز، ويكون في باب موضوع هوية،  
أو ما تحتفظ به الشخصية لنفسها، أو ما يصدر قوله

رغم كون الأناقة رواية حوارية في غالب الأحيان سواصل  
الشخص، تتجاوز من أجل الحوار، أو تحب صعدت الحدث،  
لا تنع أو عاؤها، بمثابة حوار النسم، يعبر ذلك بانتعقات  
بدا حله لمي تمتع الشخصيات عن البوح بها، لأن لرواية  
تقوم على التعدد وعلى اللامعنى، وتلعي حسه في كل  
قصية. نلمس هذا التواصل كذلك في العائلة لكبرى،  
البرحي - محمد، ريس، الهادي - وكذلك لعائلة النصري  
كمحمد الرنجي وستة وروحه (الرواية، ص 114)

للكتابة سحرها في انقطة بصواب الرمن، فتكون فسيحة  
ناقش فيها بعض أحداث هذا الرمن، برؤيه يداعيه متميره،  
وهذا ما حاوله الميلودي شعوموم مثاولة قصية المرأة، مر  
خلال حبكة فنية رائعة كان وراءها معين امرأة وريزة

## 2- مسلة احكي وعوايت

أهم ملاحظة يخرج بها قارئ روايات الميلودي شعوموم  
هي ولعة بالحكي والحكاية، فهو لا يكتفي بسرد أحداث، بل  
يعمل على إنتاج حكايات وأساطير، وهذه الصاهرة تنطق  
على جل أعماه الرواية والأناقة تسير في الاتجاه نفسه،

باعتبار الحدث درعة للبحث عن المعنى مما دفع السارد، من  
العتية والأخرى، إلى إدراج مجموعة من الحكايات، هروا  
من هجائية الحدث وروائية اليومى ومعارفاته

اصطلاح الاحصاء بالحكاية ثلاثة أدوار داخل الرواية

الأول : صناعة الحدث، هي الأسطورة استعانت  
صالحة أن تؤسس مديته وتكون لها كلمة في كل الأكو،  
وفي الواقع ريبس يمكنها ذلك، أي هناك تماه بين الحكايتين  
على مستوى التيم والدلالة. كما أن هناك التقاء تام على  
مستوى الخروج عن العادة، المذي كان معه، وتسبب في قتل  
صالحة وصالحة، وربما يكون هو سبب تردد ريبس في قول  
العرض، وفي الأسطورة كان الخروج عن العادة سبب في  
اللعنة، إذ أصبحت المرأة حاكمة. اللعة حول الأمر من  
الرحال إلى الساء وحسن معنم أن الأسطورة داب أصل  
مقدس، تتجاوز رسمها، ستبقى حكاية صالحة وصالحة  
تسري إلى زمن ريبس. تقول : «أذكر كنتي لعة اعائلة»  
(الرواية، ص 35). وتلتقي الأسطورة مع ريبس في العصر،  
في الأصل كان آل الشكور يتصمون بالصبر، وكذلك ريبس  
صبوره. في هذه العودة إلى الأسطورة محاولة للفهم وتقديم  
معنى لما يجري عبر الأسطورة

الثاني يتجلى في النزوع الطسمي للحكي وسلطته  
تكسير الخورية الرواية التي انساق وراء الحدث. قسم اسروع

في حكي بسط بكل المعاني، فكل الحكايات تصنع للسيه  
المقلدية المستندة على لتعمل لماضي السيطر وشتعلت  
موطعا في إدرا، الحمارك إلى أن حامت حمده الردع والتطهير  
فصحت تقاعدا إيجابيا (الروية، ص 6)

الثالث تقديم الشخصية ولتعريف بها عبر الحكاية،  
فالحكي ورقة تعريفية للشخصيات أثناء مناقشتها بحدث،  
فلا تكتمل صورة الشخصية إلا بالحكي عنها (لهادي،  
إبراهيم، ريبس)

ولأنماكن أيضا حكايات، فلكل مكان من أماكن مدينة  
الصالحية حكاية انطلاقا من دريب نامون مرورا بدار السعادة  
وصولا إلى المفهى. فمدينة الصالحية هي أم لحكاية وراءها  
حكايات وأساطير، مفتوحة على كل شيء عني لعلم  
بأكمله (ليحر)، فالكان عبارة عن لعر تحاول الحكاية فكّه،  
كما هو الشأن بالسيرة لشاطون لسبب لسبع يقول : «هاهو  
شاطون السيب، الروايت الصالحات، اللاتي قاتلن حتى  
استشهدن وما عثر أحد على حثهن فقبل إيهن صعدن إلى  
السماء» (الروية، ص 7)

إذن وراء كل شخصية حكاية، ووراء كل مكان حكاية،  
لأن الحكاية في هذه الرواية هي لبطل الثاني إلى جانب  
الحدث إذ يحتفل الميلودي شعوم بالحكاية والحكي،  
انصلاق من الحكاية لأوى، الحكاية الأم مسوحة على

عوار الأساطير المقدسة (اللغة/ الكرامة)، التي يسم سردها على طريقة الحكيم الشموي، المعنونة بكتاب النور في أخبار الشكور، فعلى الرغم من كونه كتاباً فهو منسوج على عوار الخلق، يدعى «لا إله إلا الله وكل من صلى على النبي يريح!» (الرواية، ص 13)

تستعمل هذه الأسطورة على أسرار الصوفي، كرات لأولياء، الرقع إلى السماء، كما تشعل الحكاية بالتوهم، بالابتعاد عن التناول الأطروحي المباشر، فتستند الحكاية على مراجع، وهذا العصر معهود لدى شعوم، سببه الكلام أو الحكاية إلى مؤلف من وحي الخيال «كتاب النور في أخبار الشكور» للعطوي (الرواية ص 11)

أما حكاية رينب فلا تروى بشكل مكتمل دفعة واحدة، بل على شكل شذرات هنا وهناك تكونها شخصية حدث، وغير مكتملة، ولا تكتمل حتى عند بهانة الرواية، لأنها شخصية غير منحرفة، حاولت رواية أن تلقي الأضواء عليها بكل الوسائل: الأسطورة، المعنى وتعدد المواقف، دون أن تحصل على معنى محدد لها.

هكذا كاد الحكاية إضافة للحدث ووسيلة لتقديم الشخصيات من خلال علاقتها بالحدث وهي تتفاعل معه وتتجاوز حوله

### 3 - مقارنات اليومى

رغم سلطته احدث كان هناك رايح بين الحكيم وسريه اليومى، إذ كان يعقب الفارق والشد بين الفية والآخرى يظهر الوانغ في ساقصه وبوتره على صيغة شدر رب معمه بالحد، وهكذا ذكرت رواية الأمانه على رهاين

أ - ومن لا يحد غير لعه لا تعز في التفاصيل، يعتمد البقة والايجاز في الوصف، في أغلب الأحيان، تنقل ما تراه العين وما تسمعه الأذن تقول إحدى الشخصيات - «أعني يجمع كل شيء، ولد خوج» - «سكرك جده» - «أنا في غير المشلل» - «سبوت مساكن وليتامى» (الرواية، ص 20) فيتم اختيار الكلمات ابدالة والمعبرة حتى لو كانت بالعمية مع تعريضها في بعض الأحيان يقول مثلاً «قل لي الشيطان طفل ما زال يرضع» (الرواية، ص 31) (الشيطان دري)، إذ تمتع الرواية على الأمثال الشعبية، في افتتاح لرواية وبصاها للوحدان، لذلك حصرت اللغة ادرجة بقوة بصاها المعبرة والدة «اطلع أنت أنت وهي طعوا، سكران، عسكم عقد السكاح» (الرواية، ص 32).

يسدرج هذا التوظيف للغة العامية في إطار الإصا لليومى، بتوتره، فكانت اللغة الدارحة، هي الأكثر قراد وحميمية وتعبيراً من الفصحى، فكانت لغة أساسية في الوصف، بقول، «أجرحو بينا من أخت» (الرواية، ص 11)

دون هالك تجاور بين اللغتين أو هما لغة واحدة، تتغير بحسب المقام فالأيومي المتناقص هو ندي قرص اللعة الدارحة، لأن اللعة اليومية هي لقادرة على احتواء المعارف والشد، وبها بعد هركي، لذلك كانت بها مساحة كبيرة من الرواية إلى جانب القصص

ب - دهان الأيومي المذوق الباعث على السحريه، على شكل شذرات وكلمات وجمل أو علامات أو أيقونات دونه يتم التقاط الأيومي بمشاركاته وفي توبه يقول : «حالات تنافس على إحراق الضوء الأحمر» (الرواية، ص 19) كإشارات عابرة الدكتور المعطر، حوث مسير، الهجرة السرية، هب الأموال، أحوال السياسة بعيد عن تناول الأخر وحى المباشر، تتسرب أثناء الجور والحدوث «كل شيء رين وهامي، الحمد لله، الناس عندها الخبر وقبة العباس والشفرة» (الرواية، ص 25)

إلى جانب الأيومي المذوق تشتغل الرواية على السحريه اصطلاحاً من بعض التسميات «دار السعادة» «حملة لتطهير» بوصفها بين مردوجتين، تتعدو الكلمة أو الحملة حملة لمبصها، «أي سعادته دار السعادة» دوت اشقق الصيقة والصغيرة، ليتم خلق السحريه بالعبور من القيمة إلى صدها، شرة هركية نهكمية بعيدة عن الساول الانتقادي المباشر.

إذن لم يتم توظيف الأيومي باعتباره معلومات أو تم

أساس. بل على أساس أنه رؤوس أقلام أو يشارب أو محبت تستمر الفارئ، وتعطي للنص دوايمه ويحذف من جموده نحو الحكيم وعوايته

#### تركيب

يوصل الميوني شعوم إدك بظهور تجربته نروائية، بني راهنت هذه المرة على مشعر وحديث وعروة حكائية وسطية الأيومي بمفرداته، محررة من تناول لأطروحي المباشر، بنية لنفسها وفقاً جديداً لكتابة روية تجدد عسها باستمرار مصعية للنص لواقع بمفرداته، ومساحة على محدود الذاكرة والوحد -، لؤشر على مؤهلات إيد عه متوصل

## الإحالات:

- 1 - بنودي ميموم، **أفانط**، دار الثقافة، الدار البيضاء 2001.
- 2 - لقد تم حديث حكومة المتشور مجموع من الزايقين تمانية الذين كن بصدية  
التي كمنحدر مائة، في رواية **عزلة النسيج** مشدرة العبداء الدار البيضاء،  
2004 واسمها حديسي في رواية الهياكشتور دار نشر المعرفة الرباط، 2004  
وتعريب حديسي في رواية مجازلات اليهودي عوراج الفلم العربي الدار  
البيضاء 2006.
- 3 - حساه في **شعيل المضاجع** من خلال أسجوري عاية ووهيميه وفي مسند آل الروندي  
دليل الطالك يحتاج إلى معرفة السويك تحتاج أو فوجلة الشمالية

## الانشاطار الروائي وتشكيل المعنى في رواية أديانة



## ١ تقديم

سبحان كثير، مفهوم، لا شطرنج في مقاربه رواية أريانة<sup>١</sup>،  
 للميتودي شغوم؛ الرواية التي تبدأ من البداية إلى النهاية،  
 وقد دعا إلى السعي وراء حرياتها للوصول إلى المعنى الذي  
 يبدو للوهلة الأولى أنه مشتبك، لكن تلك الجزيئات تتعالق  
 فيها ببعضها بتشكيل المعنى. وبما أنه «كل شيء معنى» حل  
 النص<sup>(٢)</sup> فإننا نعمل على جمع دلالات تلك الحروف في  
 معنى واحد نزع أنه الدلالة العامة. يد تشكل الحكاية من  
 خلال إعادة التركيب التي تقوم بها في النهاية

تبدو اخزيات لا أهمية لها داخل الرواية، ويظهر  
 للوهلة الأولى أنه توظيفها جزائي دون اختيار استراتيجي  
 من الكاتب، لكن لعكس هو الصحيح، إذ تكمن أهميتها  
 في علاقتها بالكل أو الحكاية الإصار داخل رواية، تتعالق  
 بشكل سفي مع الحكاية، الإطار، في أركانها يتعازر ويمسح  
 عليها المعنى، ويجعلنا نقف على «لغز العنم بين كدنة  
 لثنائية النصية والاستجيم الدلالي، كل ذلك في إطار إدراك

أدى وأغلق الخصائص الروائية كمنظومة معرفية واستطيقه في ال واحد<sup>(3)</sup>

## 2 - ماهي الشخصيات

يرى أحمد البوري أن وفي الاضطراب شذري، مرآوي تقدم دلالة مركبة، من خلال محكيات تتماهى فيها بيناه<sup>(4)</sup>. هذا ما لمسه بشكل كبير في روية رنانة سي تسمي على التماهي بين مجموعة من الشخصيات يسمح به هذا التماهي بالقبض على المعنى وإصادة جوهر الجامعة في الرواية

يحب لتعريف مفهوم التماهي مفهوم خرقه يحتفظ به وهو مفهوم الرواية - الأول أكثر دقة من الثاني بمعنى هام، إذ أن هناك شخصيات تتماهى مع السارد (الشبيه، لاضامي)، كما أن هناك تطابق كلياً بينه وبينها لأن هذه الشخصيات قريبة منه وتعيش تقريبا نفس الحكاية التي يعيشها. وبينما هناك شخصيات أخرى تعكس ما يعيشه من علاقة مع أريانة (رامون، مسودة، داني ودانيه) فبعد مدسة بينها على مستوى الدلالة ولتيم (thème)، في شذرات مرآوية تتخذ شكل حكايات تعكس علاقات متماثلة

يتجلى التماهي في السارد بين حكاية السارد، وحكاية الشبيه طي السارد، فنصفي ثنائية لأوس، لأن هناك شبه تطابق بين السارد والشبيه والاضامي. «لعرابي الشبيه (ولد الحرام) والاضامي، ما رلا في رسمي، حباتي أعدائي» (الرواية، ص 39).

من هنا تكمن الأهمية التي تكسيها الأحرار، داسل هذا النص الروائي، التي مر خلالها سحاحول جمع الدلالة العامة بنص ومعها الحكاية العامة في الرواية، التي تحمي وراء شذرات وتنشيط السرد، والتي تدفع لقارئ إلى جمعها وإعادة تركيبها انطلاقاً من القدر الذي يفت حيوته السارد ومعها القارئ، عبر لغة رواية سوح العزى ضد الوهلة الأولى التي يباشر فيها قراءة النص، فتتبع عليه الدلالة، فيراوده مرات عديدة قبل أن تفككه من نفسها، شأنه شأن السارد مع أريانة المرأة السر فيتداخل القارئ مع السارد، ويجمعهما عنصر المحدث؛ الأول بحث عن المعنى ولذي يبحث عن سر أريانة تلك هي اللعبة التي أنقذها الميلودي شعوم.

هكذا تسمح لنا المقاربة الاضطرابية بجمع شذرات وشذرات النص، والالتفات إلى حل مكوناته، وتجعل بمظهر من البداية إلى النهاية، حتى لا يعلت ما أي عنصر، ولا سطلي عينا حيلة الكاسب، لأن تلك التوزيعات السردية تعمل على ربط إيجائي فيما سها وسوع وظائفها داخل النص وتوجهها نحو سرد إطار، وسرد مدمج، يعيدان بالتناوب رسم حدود سباقات الحكاية في علاقتها بمختلف الأصوات السردية وتفاعلها مع سيرها الذاتية والجماعية<sup>(4)</sup>

كما تسمى الرواية على تعدد الأصوات بشي  
متماهي مع صوت السارد «بعض صوت من أصواتي»  
(الرواية، ص 48) وكانت أمام حكيه واحدة تتكرر  
لدى الجميع. مثل حكايات الألباء التي تميز بحصان  
متشابه، وكأنها تجربة واحدة مكررة

و الحكاية التي يرويها السارد (بعشبه) بين الواقع  
والخلم، والتي تدخله في حيرة وتردد هي نفسها التي يحكيها  
العربي الشيهب في رواية سماها «قد انوقت ليس الرواية»  
بعد أن حكاه له السارد بملق الأمر إذن بحكاية واحدة  
بروي من زاويتين؛ من قبل السارد بطل الرواية والعربي  
الشيهب الذي حوّلها إلى رواية وتناها

كما يتماهي السارد مع الناظمي «حيل إلى أبي أسع  
أصواتا، كل أصواتي.. حصة الناظمي» (الرواية، ص 30)  
الذي أحب بدوره حيلة على الرغم من صفاتها السلبية،  
الأمر نفسه يحدث للسارد مع أريانة، الأولى مصابة بداء  
سرطان الثدي والثانية كذلك.

فهناك حكمة واحدة يعيشها الجميع. الناظمي، الشيهب  
والسارد. يقول السارد «أنا الناظمي، لا أريد أن أجنأ ثم  
قلت لنفسني وأنا لا أحب، وليس الناظمي أقوى مني ولا  
الشيهب» (الرواية، ص 25).

وللتماهي دوران داخل الرواية -

تحريك الرواية

مساعدة القارئ والسارد في حل لم أريانه

كما أن هناك نوع آخر من تجليات التماهي وهو رواية  
يقول باحس، «إنه دحل انتعدية يعكس طريقها  
خاصة، مثل لم يا الوجه بالنسوب، وكه صغير من العالم،  
وعدها ترعم على سكتشاف وصيوط ما وراء الانكسبات  
متبادلة فإنها تعكس علما أكثر شساعة، متعدد لمسيوب  
والمنظورات، أكثر سوعا من لعالم الذي تعكسه عة وحده،  
مرآة واحدة»<sup>(6)</sup>

يدخل السارد في تمام مرزي مع ألقان حكايات  
أسطورية كحكاية مسعود وعمرن ردي وديعة، تصيد  
هناك الحكيتان حكاية سارد، لعلة ولعت تلك رمورها  
وعموصها «وإذ كان المخلوق، يوسي، لا يعرف من بين  
قد تأتيه الهدية، أو سحطي لعلامة، فيه يحصل إلى على ما  
يتسمى، أو يأمس أو يرد، أو يعيق وكل طريقه في دلب ي  
ولدي، فليست طريقة يدان، كما سمعت ورتت كصوفة  
سمعدن، ولا طريقة مسعود أو الروجة» (الرواية، ص 94).

هكذا نجد حكاية واحدة تتكرر لدى الجميع بطريقة  
مختلفة، هناك اختلاف فقط على مستوى الشخصيات،  
وهي حكاية أحب الخند، التي تبقى واحدا رغم اختلاف  
الأسماء والأماكن والأرسة والإطار، حكاية تتجوز هذه

الحدود لمعاني التجربة الإنسانية الكونية تلك هي الأبعاد الحقيقية لهذه التجربة الوجدانية. التي تتجاوز الحدود المألوفة التي تعدم تجربة وحدة لدى الكل، متجاوزاً أعراف ومواضع المجتمع، فيتداخل الواقعي بالتحجج والحقيقي بالأسطوري، حكاية عمران ودانية، الساطمي وحليمة، السارد وأريانة، يقول السارد «ولقد بدا لي وأنا في حافلة العودة بين اليوم والبيضة قرب طريقه أن رامون ليس سوى العربي الشبيه هذا حذع قلبه وداع حذع قصصه بينما يشبه الساطمي، على الأقل في وجهه ولم تكن أريانة سسبة لرامون سوى حليمة، حيث تسكي أو علوريا حيث تبتسم أو تصحك» (الرواية، ص. 128)

تعد هذه المحكيات شذرات مرآوية بعكس رغبة ماثلة لدى الشخصيات (الحب) الذي لا يلقى من المحيط سوى السخرية (رامون، السارد، الساطمي)، وتصبح الشخصيات مرآيا لبعضها البعض (انتحار الساطمي، انتحار الشبيب، الانتحار الرمزي لرامون، انتحار عمران). وتعدو طلالا لبعضها البعض وتتداخل مع السارد وتضيء حكاية أريانة، مثلاً مبنية الذهبية إلى ألمانيا وراء حلمها الذي صعبته، شأنها شأن السارد الداهب وراء أريانة بحجة تحقيق صحفي بأسباب: «ولم أستطع أن أقول لها إني ذاهب بدوري للبحث عن امرأة، اكتفيت بالقول بأنني في مهمة صحفية بالأندلس» (الرواية، ص. 105)

#### ٦ الخيرة وقوليد الخكي

تعود الحكاية لإبطر إلى محاصرة نابها السارد (الصحناني) حين التقى لأول مرة أريانة امرأة السر والسر، التي حيرته وأدخلته إلى طقوس عربية يقول السارد «بدأت نفس شهيد يتكرر في نفس أو مثل الوقت الهبوط من شفتي في الطابق الرابع، باب العمارة شارع إميل رولا مساحة النصر، محطة الطاكسيات، انتظر تأتي امرأة تسطر تركب الطاكسي معاً، خلف السائق، لا يحترق أي اتجاه، لا تتكلم السائق باختيار الاتجاه، شارع رجال السكيتي، شارع المعدي، شارع عبد الوهم، الزقاق لصيق العمارة الصغيرة ذات الثلاث حوائق، لطابق لثالث، الشقة ذات النصالون وعرفة النوم والمطبخ، مباشرة إلى عرفة النوم، الفيوز، أحلج ملابس أمام السادة المشرعة، حلج ملابسها أمام المرأة، يعمرها الفيوز برائحتة، لشمس، فتحتني تحت عصاء السرير العريض، البحر ثم باب العمارة من جديده، الطاكسي في انتظاراً، تصعد خلف السائق صامتين يطلق السائق صامتا، يخرج من ذلك الرقاق الضيق، شارع عبد الوهم، شارع المعاني، رجال مسكيتي، مساحة النصر، تنزل من الطاكسي تنصرف في اتجاه لالة الباقوت، أصوب في اتجاه إميل رولا أصعد إلى شفتي في لطابق الرابع الساعة لثانية بهر أوليلا مرة ليلا ومرة بهاراً مثل الوقت» (لرواية، ص 69-70)

طل السرد خاصصا بهذا بنفس لمدة صويلة، إلى أن  
خقه (الطقس) حلى وم الخروج عن المؤلف، فأصبحت  
«اللعنة» السارد على شاكلة أبطال الأساطير، ما دفعه إلى  
الدخول في لعبة اتيه والبحث عن سر أريانة، وفك رموزها  
العريية. ففي يوم من الأيام سيتتبع نفس الأفعال المكرورة في  
طقسه مع تلك المرأة، ليصل إلى المكان المعتاد لكنه يكتشف  
أن المرأة التي معه هذه المرة ليست هي أريانة، ليأخذ على  
عاتقه مهمة البحث عن أسرارها وموت رمورها، ويعرفها المحر  
«نفس الشهيد» الطاكسي حتى مدخل البيت لكن المرأة  
توجهت إلى المصيح بينما توجهت، كعادة إلى غرفة النوم»  
(الرواية، ص 29)

سيتم الخلل والخروج عن المؤلف لسرد من خلال  
ما يلي

عبث العطر المعتاد لأريانة

دخولها إلى المطبخ عوض غرفة النوم.

- اكتشاف أن المرأة نسي معه عبيه (الرواية، ص 32)

- تشوه وجهها (الرواية، ص 52)

صلاتها بجانب فطة (الرواية، ص 52)

لباسها لأسود (الرواية، ص 64)

- وضعها ليدها على ثديها (الرواية، ص 64).

دفع هذه الإشارات السارد إلى سير والبحث،  
وأدخنته في وساوس ومضاهات على شاكلة أبطال الأساطير،  
إد يوظف الكاتب الأسطورة ويتصنع معها نصيب، ليكون  
مكونا أساسيا لدخل كتيبة هذه الرواية

وبعد بحث طويل، كلفه لذهاب إلى إسبانيا للبحث  
عنها، وبعد فك مجموعة من الألغاز ولإشارات سيكتشف  
السارد سر تلك المرأة، وسيبين له أن تلك المرأة المتكررة  
ليست سوى أريانة التي تكررت في صورة أخرى

#### 4 - فك اللغز وتوليد المعنى

تتطور أحداث الرواية على إيقاع البحث، ومعها حكاية  
السرد وسيكتشف المعنى بالخلاص طلاسماها، غير الزمان الذي  
رفعه السارد قائلا «طبعاً لا بد أن أفك هذا اللغز لمر أريانة»  
(الرواية، ص 75) هذا اللغز وقعه في حيره وعموص يقول  
«كم قضيت، والله يا لمسلط، من الساعات الطويلة، في البيت  
أو حكتب، وأنا أحاول أن أفك هذا اللغز» يريد أن أعرف ما  
يقع لي بالصبط، ما يحدث لي أنه لصحافي، الذي يوصف  
بالكبير، الذي لم يستعص عليه أي لغز من قبل، هل يعقل  
أن أعيش حالة كهذه، بين لدر ولده، بين البقطة ولوم،  
بين الحياة وموت، بين العفن والجثث، كائن وعير كائن «  
(الرواية، ص 10-11). هكذا يعيش الحالة وصده، الاندهاش  
واخيره، فيسعى إلى حل تلك لعلامات والأمراض والأسرار

من أجل الموصود إلى سر أريانة المروءة المفعرة، بعك رموزها  
الطاكسي، العطر الممد، اللباس الأسود، صاحبة الشقة  
سائق الطاكسي، وضع ليد على الثدي الأبيض

بعد حيرت هذه العلامات السارد ولم يستطيع حلها إلا  
بعد بحث طويل شأنه في ذلك شأن أبطال الأساطير، فيعيش  
أحدنا بحسبها فيها الواقع بالحلم يقول «حلم؟ حلم بقطة  
أو يوم؟ بقطة الليل أو بقطة النهار؟ يوم طبيعي أو تحت تأثير  
محرر؟ يوم قيلولة، صباح، آخر النهار» (الرواية، ص 7-8)

وبعد بحث طويل وأثناء سفره إلى إسبانيا يبدأ السارد في  
فك ضلالم أريانة، اتصال من تلك الأمارات، وكذلك عبر  
الحكياب الصغرى التي تتداخل وتتقاطع مع الحكاية الإحصاء،  
التي يتصاهى السارد مع أبطالها، ساعدته بعض الشيء على  
حل بعض الأسرار هكذا حل في البداية لغز الطاكسي وعز  
وضع أريانة بعدها على ثديها، والذي يفسر عزلتها وانكماشها  
وراء الأفتحة - لكن لثديها لم حانها أحست بأن كل جسدها  
قد أصيب، شوه، تستطيع أن تقول، بمعنى ما لم يعد صالحا  
للرفص، فاعتزلتها وعادت إلى مسقط رأسها» (الرواية، ص  
113). ثم يفك سر العطر الذي تستعمله أريانة «ذكرني  
رحاء قل أن تسافر، لأبعث إلى أريانة بعطريها المفصلين، إنها  
لا تحب غيرها [ ] هي لا تستعمل أحد بعطرين إلا  
للتسكّر، للتمش فقط» (الرواية ص 129-130)

وكذلك اللباس الأسود الذي يعطي للاثبات ولا يعطع  
عن خيبة والعرة والدخول في لعدم يعود سرور على  
لسان إحدى صديقاتها : «بعد طست من أريانة أن تلك  
من حياطتي أن تصنع لها ساسين سودين فستانا لا أكسب  
لا يتجاوز منتصف الساقين، ورداء رهين يعطي كل الجسم  
حتى أعنى القدمين، بهما جملته» (الرواية، ص 132)

هكذا تتجمع لديه هذه العلامات ويعرف بها سر أريانة  
يقرب السارد «فإن هذه العلامات عندها جمعت لدي ونا  
فكرت فيها بعيد عن لأندلس، وخلال يوم وسيله فقط، تيس  
لي أنها كافية لمعرفة سر أريانة» (الرواية، ص 131) كما  
لا تتجمع عناصر الحكاية إلا في النهاية، من خلال لعبة المرايا  
مع حكياب صغرى كثيرة، وذات عمر لأمارات وإشارات  
التي حبها السارد، والتي أدت له طريق أريانة

لتنهي الرواية «اكتشاف سر أريانة وحل لغزها وعلاماتها،  
وعكس القارئ بدوره من فك لغز الرواية، وإزالة الشوش  
الذي زرعه الكاتب، بدعوة القارئ إلى المشاركة في ماء  
النص، فلا يكتفى النص إلا أثناء انقراءه، فيجعل الكاتب  
من السارد والقارئ كلا منهما يبحث عن سر أريانة



لقد حاولنا إبراز كيف يتوالتح المسمى والمعنى في رواية  
أريانة، كيف يسهم المسمى في إبراز المعنى وصداقته، عبر  
الانشطار بسوخته، التماهي والمراوغة، يتفاعل مثلثات المحكي  
الروائي التي تسهم في تشكيل المعنى كما أبرزنا كيف أثر  
المطوي شغفهم بشراك القارئ في البحث عن المعنى، عبر  
لغة سردية محكمة

### الإحالات:

- 1 - الميردي شحوم، أريانة، مركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 2003
- 2 - Barthes *Éléments de sémiologie*, éd. Seuil, 1977, p. 77
- 3 - أحمد البيوري، *في الرواية العربية: التكوين والاشتقاق*، جوس، الدار البيضاء، 2000، ص 70
- 4 - عبد المناح الحجوري، *التصوير وبناء الخطاب في رواية العربية: التركيب السردى*، منشورات جدارس، الدار البيضاء، 2002، ص 194
- 5 - أحمد البيوري، *في الرواية العربية: التكوين والاشتقاق*، ج 2، ص 2
- 6 - M Bakhtin, *Ésthétique et théorie du roman*, éd. Gollumard, 1978, pp 87-88

السفر وكشف الذات والآخر  
في المرأة والصبي

نُصِّفُ رواية المرأة والصبي<sup>1</sup> ضمن سجل البحث  
والاكتشاف اللذين طبع رواية أريانة وقاد السرد لعن  
إلى سفر انتهى بعك لعن أريانة لكن السفر والاكتشاف  
هنا محلان. فكان يهدف من السفر هو البحث عن لوحة  
صائغة، ذلك البحث الذي سيفود السرد إلى اكتشاف ذاته  
واكتشاف الآخر (مارير)

#### 1 - دلالة العنوان

أول دلالة يشير عليها عنوان الرواية هي علاقه الأمومة  
بين امرأة (مارير) ساحته عن لوحة تشكيلية معقودة) وصبي  
(السرد) اللذان التشكيلي اهتم بثلث اللوحة، ومساعدته  
في البحث عن أصلها)، وما ترتب عنه من علاقة لتعلم  
والتربية التي قد تصل أحيانا إلى حد الوصية وهي الدلالة  
الأقرب التي تؤكد الرواية لأن هذه المرأة (مارير) كانت  
أمرأة متحكمة في السرد الذي كان مجرد مفعول لخطتها، بما  
في ذلك رحلتها مع بحثنا عن مسح لوحة والرحل المعجزة.

وبنجاح الرجل، وكذا، بغيرها بالأماكن المباحة أحيانا،  
إذ كانت تعجبه كل حين. تقول مثلا: «ثم إنه ينبغي أن  
سام نذكر لسارد في الصورة» (لروية، ص 48) دون أن  
تستشير، ولا يحدث ذلك إلا عندما يسعى الأمر للحصول  
على نوجة جديدة، تسدعي لتأويل

والدلالة الثانية هي علاقته الرعب بين السارد وماريز، إذ  
كانت ماري موضوع رعبه للسارد. لكنها كانت تؤمن رعبت  
السارد في حسمه بقوله «والحقيقة أنني كنت أفكر في  
جسمه وحده، حسد يسعوا صارخا، إلى الله، لكنه يفرض  
عليك أن تنتظر، أن نصبر، أن نرهد، ولو لوقت قصير. أن  
يصح متصوفا تسعى بالخمرة وتشده من غير أن تشربها  
إلا شربا روحيا» (الرواية، ص 181-182). ما طبع شعصته  
باردواجية

تعا لطبعة السفر في الرواية المنشئة بالمعاجات التي  
عرضتها النصفوات العربية للمرأة، تتج عنها ازدواجية  
شخصية السارد<sup>(2)</sup> تنقسمها شخصيات، شخصية تظهر  
ونختفي هي شخصية الصبي التي تتميز بالتهور والاسفاف  
والخرفة، وشخصية ناستة هي شخصية الراشد، وتتميز بالتوجس  
والريث والهدوء. ويتبدلان التأثير والتأثر، فتتجاذبان  
السارد «ازداد حقدتي وتوتر الصبي» (الرواية، ص 42)  
فيتراوح السارد بين الخصوع لتطلعات الواقع ولرغبات

الصبي «لاحظت، في المرأة، أثر لصعفه على حدي، موجه  
إلى الرشد بداخلي، صحتك عيب الود، حيث، القاتل  
من حديده» (الرواية، ص 88) وليست هذه لارد، حبه  
سوى تويجا على لشائية لعربية لأ، والهو الأنا (الرشد)  
يسعى إلى فهم ماري بتصرفاتها العربية لبي غثث موضوعا  
خارج لده، (الهو) الصبي يسعى إلى تدميرها، وقصده  
حيا والإيقاع بها في حبائل الرعب الحسة حيا آخر

هيمنت ماري على أحدث الروية، وكان السارد مجرد  
تابع لها وخاضع لحظاتها، ومجرد معمل مع أفعالها،  
فكان يكتبها «لاستفهام، لدي سهم في تمامي السرد،  
والاكتشاف؟ اكتشاف دته واكتشاف سرور تلك المرأة  
العربية

## 2. تمامي السرد

يسمى السرد في هذه الرواية انطلاقا من حالة مدنية هي  
مشكلة اختفاء لوحة «الرجل العجوز» واحتفاء صورته .  
«صور حبا وأخرى تموت مع الوقت والناس، لاستهلاكا»  
(الرواية، ص 5) أثناء اشغاله بالبحث عن هذه الصورة  
تقحم امرأة يهودية عالمه، تطلب مساعدته على معرفة أين  
اختفت لوحة «الرجل العجوز»، فليس دعوتها، ليبتور الأمر  
إلى رحلة مليئة بالمعاجات

فكتاب دربعة السرد هي البحث عن لوحة «الرجل العجور» داخل بعدد نسخها «ليس هناك لوحة انتشرت عند العموم كهذه اللوحة ولكن لا أحد منهم يعرف اللوحة الأصل» (الرواية، ص 31)

وتطور السرد من خلال ما يلي

- ستفهمات السارد وحصرها الأسئلة المحيرة التي اصبحت لها الرواية، مثل «لماذا اختفى هذا النوع من الصور بدوره من كل الأماكن؟» (الرواية، ص 5)

- بحث المرأة عن صور ونسخ لوحة «الرجل العجور»، وتأويلها بعبء السارد باعتباره فنانا تشكليا، داخل تحولات اللوحة ومحولات نسخها يقول السارد محلا إحدى النسخ «أصبح الرجل العجور في هذه النسخة امرأة عجوزا، بدورها، لكن محتجة، كما أفرغت الرجاحة من كل سائل وماز لونها نحو الأخضر الفاتح، أما الباقي، كل الباقي، فلا يختلف كثيرا عما هو معروف في كل هذه النسخ.» (الرواية، ص 105)

محاولة السارد فهم شخصية المرأة بتصرفاتها العربية والمحرمة المرأة الملعنة؛ من ذلك أنها أخذت تلعب الكرة عارية رقيقة مجموعة من الشبان على السطح دون أن تنالي بتحديات السارد «قامت من مكانها وانتهت إلى مكان اللعب ودخلت وسط أولئك الشبان تلعب معهم فأخذني

لخصه خوف» (الرواية، ص 119) يدفع هذه الشخصية العربية السارد إلى السجبت حسا «لا مجونة ونصف، والله» (الرواية، ص 56)، وإلى تساؤل والاستعجاب حسب آخر «أنتكون يرهبية؟» (رواية، ص 58)، فيعيش يورا نفسيا حول تصرفاتها العربية، بين الصبي المدفع، الذي يظهر ويختفي في شخصيته ومن يرشد به

- كما يعصي السرد ويسمى عبر نقشة تذكر لني تواترت بشكل لافت في الرواية ونتم بعمل تغيير فكرة أو حدث أو مكان، فتستعيد الذاكرة حكاية عميلة، وتكون دورها إصابة الحدث أو المكان أو الفكرة للحدث عنها، فلا تتعلق الأمر باستطراد محاسبي، بل مقصود يعمل من خلاله الروائي على تسحر الحكاية وتوطئتها داخل عمله الروائي، بقصد إصابة الحدث أو الشخصية وقد تواتر ورود من تذكرت ومرادفاته «كثير من عشر مرات في الرواية، يقول السارد مثلا، بعد وصوله إلى الدار البيضاء في رحلته مع مازير وعنده معها أن يصالح سيدي بلبوط شمعة أو قنب سكر» «ذكرت بأبي، ذات ليلة حرقاء، بليت بدقرب منه وأنا لا أتأست من شدة السكر» (الرواية، ص 28)

## 2 - 1 نعدد الخطابات

تفتح الرواية على مجموعة من الخطابات كدراسة (رسالة مازير إلى السارد) التي تفتح بها الرواية والتي كانت علامة

على قول كبير في مدار السد المطل ١٥٥ ود المحترم  
بلمسي عن طريق معارفي بالمغرب أنك تحب لوحة بعمار  
المعمر على تسميتها بالرجل والرجاحة أو لتعجز الوحيدة  
وتعاطف مع الصدا الذي رسمها ١٥٦

وسمخ على احلم الذي يرتبط غالبا بمشاعر السارد  
اليوم فيرى ما كان مشغولا به، الذي يكون محمرا على  
ظهوره في سم، فيحصر الشخص (موصي) لاهتمام) في  
النام وتكلم معه عن شغاله به رؤيته بلحن العجز مثلا،  
بعد أن كان مشغولا بالبحث عن صورة التي احتفت بشك  
مفجئ - لا حطب بـ العجوزة يوفطي وهو شتم - قل  
ي هل وجلب؟ ماذا يريدني أن أحد؟ أب أحد هو، يبدو  
أنه أحاسي، في النام، عن هذ السؤا أقصد ما حدث  
عه من خلال لبحث عني، ما صاع أو استجد، نصياعي؟  
(الرواية، ص 7)

## 2- الحكاية وإمضاء الشخصيات

كان هناك حضور كبير للحكاية التي اصططعت بوظيفة  
أساسية؛ هي إضفاء الشخصيات، وتأكيد أن وراء كل  
شخصية تدخل إلى مسرح الأحداث حكاية

حكاية الرسم مسجوت عن لوحته، التي تصي،  
اللوحه وسجها، بقول مثلا «إن هذه لحكاية يريد من

احتمال أن تكون القيمة الصفة، أنه مثلا، أو ذات الرسم  
الساتنة في الرجاجة» (رواية، ص 38). وحكاية جد  
السارد مع النساء (الرواية، ص 59-60)، وتقاطع الحكايتين  
وحكاية حدك، تشبه من بعض الوجوه، قصة حياة لرسم  
الذي سجت عن لوحه وسجها» (الرواية، ص 62)

حكاية السد مع الرسم لبي تبرز كيف تعلم  
الرسم (الرواية، ص 115)

- حكاية عائلة مارسيل ليهودية، وحكاية عمه مارسيل  
لعبي شعبيه (الرواية، ص 125)

حكاية المرأة التي أحب لرسم لبرتغالي (الرواية،  
ص 129)

حكاية اغشاء اعيممي صاحب القندق بسندي بوريد  
الذي ينمي إلى الجماعة الصوقية. (الرواية، ص 161)

وعالبا ما يتم إدراج هذه حكايات عبر فعل التذكير،  
الذي يتم بعض حافر موصوعي أو دامي بعثرس السارد

## 3 السفر والاكتشاف

رغم كون السفر و لرحلة فعلين مؤطرين للرواية، وللذين  
يتميزان عادة بهتمام المسافر أو الرحالة باكتشاف الأماكن  
والآثار الصبيغة والإساسة، فإن اهتمام لاكتشاف سيصب  
على الدات مسافرة ومرافقها (مارير) بقول بن منظور



في مادة سفر - «وسمي السفر سفرًا، لأنه يسفر عن وجوه المسافرين وأحلاقهم، فيظهر ما كان يخفي منها»<sup>14</sup>

يكشف السارد ذاته عن السفر، الذي أفضى إلى تعلمه بدير، وكذلك يصهر مشكلته النفسية - «رحله قصيرة كهذه تريك ما سم تكن تعرفه عن نفسك وعن الناس» (الرواية، ص. 168)

توجه سفر مسألة اكتشاف سر لوحة تشكيليه لسان فرنسي وهي «الرجل المحجور» التي استعقت فجأة نسجها واكتشاف صاحبها. يد تمهي الرواية إلى أن صاحبها كان ستمي إلى جماعة صوفية تعود من حيث المرجعية إلى محي الدين ابن عربي وجلال الدين الرومي

واكتشاف تعدد نسخ اللوحة الأصل للمحوث عنها ولتي تؤكد تعددها واختلاف مصاميه، وبكث تنوعا على الأصل، فكانت تحمر على أساور والنفسير ومقارنة بالاستعانة بحكاية الرسام صاحبها

اكتشاف سر المرأة انعامية التي جاءت من دريس باحث عن تلك اللوحة، ذلك الغموض الذي ولد شكوكا كثيرة لدى السارد فكان يظنها حث ناعمة لمنظمة صهيونية ويعتبرها حيناً آخر حاسوبة، خصوصاً من خلال إفراطها في صرف المال وكذلك إقامتها بمندقي فحمة. فيكتشف في البداية أنها يهودية معرسة، ثم بعد ذلك يكتشف أنها تنتمي

إلى جماعة صوفية تصمم أناس من ديست محتسبه «نحن لسنا أكثر من جماعة صوفية، أنياع طريقة تسمى «الطريقة الصافية»، سبة إلى مؤسسها سيد عبد الرحمن الصافي المغربي، ولد في ناحية ترودت، ثم شاف في اختلاف بشاوية، قس أن يعطوف أرجاء لعالم طبا للملم وحكمة هذا الشيخ تأثر بصوفيين كبيرين معروفين، محي الدين ابن عربي وحلال الدين الرومي، عن الأول أخذ مذهب وعن الثاني أخذ «الطقوس»، إلا أن طقوسه حالية من كلام « (الرواية، ص 158 157)، ويسمر لاكتشاف حتى نهاية السفر، فيكتشف أنها مقلدة على ماقشة صروحة جامعيه، حول لرسم صاحب للوحة المبحوث عنها، تحت عنوان «جان كلود بواسان المتصوف الأصل والسبع والامترج» (الرواية، ص 183)

نصل عصر الاكتشاف الذي تاحه لسفر حيط ناظما برواية من بدايتها إلى نهايتها، فيكتشف السارد ذاته وعمره ماريز، وتتوصل إلى تلاشي الأصل أمام وجود النسخ، على مستوى الحقيقة، وكذلك يكون، هارا لسريبي بيومي، تتناقضاته بسرة لا تحلو من محيرة

#### 4 - من مشكلة تعدد نسخ، مشكلة نسبية الحقيقة

تستند اخدمية المؤسسة لبحث لسارد، ومعه ماريز عن أصل لوحة الرجل والرجاجة ونهايتها إلى تلاشي الأصل

في تعدد السح، على إسكالية فلسفية، هي إشكالية نسبية حقيقته وتعدد ما وراء الأصل وانفلاته وغيابه وتلاشيته أمام تعدد السح (الحقائق)، من خلال مثال عياب اللوحة لأصل وتعدد سحها باختفاء لأصل يعود السارد موصلا في النهاية إلى هذا الاستنتاج الفلسفي «لجميعها كلها سح وظلال، تصوير وتصوير [..] سح سح سحها أضرار، يقولون» (الرواية، ص 191) يحاول السارد ومعه ماريير استعادة صورة العجوز، انطلاقا من السح يكن أصلها يتيه وبلاشي بين لوحة وأخرى، مع ريادة السح مما يذكرنا بالثنائية الهيدروية (Fire) والموجود (Biant) فالوجود يتلاشى وراء الموجود الذي يحجبه ويخفيه. يقول السارد «أطلب السح السح» (الرواية، ص 31)

##### 5 - تسريب اليومي والسحرية

لم تمنع هيمنة مشكلة البحث عن اللوحة وسحها، وتلسمها بلبوس فلسفي، السارد من تسريب اليومي فيقوم بين المعنى والأخرى بالتقاط اليومي بتناقضاته وسلبياته، أثناء حوار الشخصيات بطريقة غير مباشرة على شكل حكايات يحفل بها واقعا يقول مثلاً «صد بعض التحولات لفسدية التي عرفها المجتمع» «أمر عاد في أيامنا هذه، آلاف الغنيات، والنساء الكسيرات في السن، إضافة إلى الرجال من كل الأعمار والأعمار، بعشقين من خلال انصوير في لأثرية»

(الرواية، ص 19) ويقول مستند الخاطلة التي ستلاها في طريقهما إلى تصوير «سنظرنا أكثر من نصف ساعة لمسبق الخاطلة المصونة التي بدت لي من بقايا الحرب العالمية الأولى» [..] وكانت لمقاعد غير مريحة كثيرة الحركة وصحيح، وكان حل الرقائب من بسطة لباس والروح حادة ومتنافرة» (الرواية، ص 19). تلك الخاطلة التي كانت بمثابة صورة مصغرة عن بعض لظواهر الانحطاط يقول السارد «عسى سان ماريير أن تعجبي بفرحة نتي في حافلاتكم، يتمولون، والمشعرون، والمعسوب، وقارئو نيران، ومبرنو، اندفع، والمهرجون، ودوز العذبات ونصوص» (الرواية، ص 33) وأحيانا يتم نقل هذا اليومي عبر سحرية ولتهكم «بحيلت أن هذا السائق إما حصل على حصه الساقية في مادة واحدة، السحور، لم رأته ينجو من حفات، والسدرات، والشاحنات غير مبال لا علامات تحديد السرعة أو منع التجاوز، ولا الخطوط المتصنة، ولا بالفاد من من لا يده المعاكس» (الرواية، ص 51)

لكن اليومي لم يكن عصباً مؤسسا في الرواية، كما عودنا شعموم في كل من حمل المصاحف وماه آه الردي والأناقة، وعمام إدراجها بطريقة غير مباشرة، وكان يحدد طريقته إلى النص بسهولة، ويصادف سفر السارد ويحثه وكتشافه

## توكيب

لقد كان السمر عصر مهيمن في هذه الرواية، ساهم في سمي لسرد عبر عنصري الاكشاف والاستفهام. وكان فرصة لطرح مشكلة نسبة الحقيقة وتلاشي الأصل، وأرضية لتسريب اليومي تناقضاته

## الإحالات:

- 1 الميردي شعيب، المرونة والتصميم، دار الأمان، الرباط، 2006
- 2 على شاذله رواية سندب الذي يظهر ويختفي محمد فراق، منشور من آفاق الفكر البيضاء، 1985
- 3 ابن منظور، لسان العرب، د. صابر بنوي، ط 1 1990 مادة اسماء

تسريد المجرد  
في رواية فأدة المسك

يؤكد كوندرا على أن الرواية معرفة إلى جانب المعارف  
الأخرى، والمعرفة هي ميرتها الأساسية<sup>١</sup>، نظرا لقدرتها على  
استيعاب الفلسفة والشعر والمقالة والرسالة، وغيرها من  
المعارف، نظرا لطابعها المفتوح، ولأنها تؤمن بالتعدد وترفض  
الوحدة والثبات، والخصيعة لواحدة.

كما تركز الرواية، حسب كوندرا دائما، على الوجود  
الإنساني لا على الواقع، الوجود الذي لا يعي ما مر، ولكن  
هو حفل للإمكانات الإنسانية، أي كل ما يمكن للإنسان أن  
يكونه أو ما يقدر على فعله وتحقيقه، داخل عالم يحلو من  
أي سند عسي. وهي إذ تقوم بدور لا تتحلى عن صفتها  
وماهيتها السردية.

من هذا المنطلق يمكننا تناوؤ رواية فائزة المسك<sup>2</sup>، التي  
ترتكز استراتيجيتها السردية على الأفكار قبل لوقائع. وعسى  
المجرد في علاقته باللمس، وعلى المفهوم في ارتباطه بالمثل،  
إطلاقا من إشكالية فلسفية تهض عليها وهي مشكلة الهوية

وحدات والصعفات، لتقدم الرواية معرفة من هذه الإشكالية دون أن تقصص الصلة مع السرد تكن في إطار سرد ممتنع بالحلم والهديان، يناقش قضايا عقلية شائكة داخل سياق غير عقلي، ونأليات تتعارض مع العقل وهو ما سمح للرواية بتجسير الفكر بالسرد ليتم العبور من المحدود إلى الملموس، ومن المفهوم إلى المثال، ومن الفكرة إلى السرد.

وكان السؤال هو أداتها المعالجة في خلق ذلك التجسير باعتباره هو الفضاء الذي يقدم نفسه بأقصا غير مكتمل<sup>3</sup> فهو يقوم على القصص والعبور الذي يحتاج إلى ما يكمله وما يعنيه، فيتم العبور إلى السرد ليعطي بقصته وخصائصه، فيعمل السارد وهو يجيب عن أسئلة الأمير على ملء فرائدها بالسرد والحكاية

تبدأ الرواية بحدث قتل صبية بعشيقها ثم انتحارها، مما يؤثر على أن الرواية ستتحو محض بوليسيا، جرياروا، خربة والتقصي وراء أفعالها، وفك حيوضها فتشدد انتباه القارئ وتدفعه إلى الاستعداد واليقظة مع السارد لعله يتوصل إلى أسباب وملاسات ومتواليات ذلك الحدث المثير لكن متناعمة القراءة نخب أمله، لتدخله الرواية في أسئلة وإشكالات فلسفية مجردة وشائكة، وتدخله في مناهات سردية أساسها الحلم والاستيهام، وتداخل الأرمية والأحداث، وتجاوز ما هو عقلي عما ليس كذلك. لتثقله الرواية من تنوع حكاية قد تقبده

مشوقة ومتشاككة لخيوط، إلى إخص في إشكالية فلسفية، وهي أدات الصمت وسفير لأحداث والسرد مجرد تجليبات بفكرة أو المفهوم، أو توسيع لها تكن هذه لتعيب لا تزيده عالم الرواية إلا عموصا والتباسا

هناك معنى من السارد يروم تعليم محكيه، حتى يصل بمقارته إلى حالة من التوتر، تستمر بقطعة ائدة. أثناء من لقراءه أو بعد الانتهاء منه، للربط بين الحكايات لسانية بعنايه وقصديه، إلى حد الانشاس والتأخير، لكن السارد بين القيه والأخرى يعترف بمحوص ما يحكيه، ويصرح بأنه سرد من موقع يتوزج بين الحلم والندكر، يد يقر السارد بأنه لا يعرف من يدكر أم يحلم؟ أو كأي، وأنا أندكر، أحلم أو 'ندي' (ص 2)، وهو ما يحفف من بوتر القارئ، لكنه لا يزيل لالتباس، ويحصل أحداث وأفعال الرواية بمكة وفق ما يسمح به منطق الحلم، اندي يعرب بين الأضداد والمتناقضات ويجعلها متجاوزة ومتداخلة، إذ يجمع بين عدة خطابات منقطعة من سياقات عدة. وإن كانت لي لواقع مساهمة يستحيل جمع بينها. لتجعل لرواية مستعصي بمكة سردي. كن ذلك يابيه من حلم لدي يحجر لخيال ويطلق له اعنان عر المسخ وعيرها من الآليات المعككة ولأخرى غير المعككة كالانتقال من مان إلى آخر يقور. اكات قد بدأت تلها، وتلني، مثات من 'سراب السمل، ثم شاعلت



العمل يتحول إلى موضوع، ثم إلى بركات، ثم إلى موهبة بركات  
عاج، ثم رأيت موهبة المكنون تتحول إلى حصان أدهم صحيح  
بطير في أعالي السماء» (ص 27) واستحالة الحيوان إنسانا  
والإنسان حيوانا مع الوفاء والإخلاص لصبيغة الحلم ومسطقة  
القائم على التكثيف والتشويه والإيهام والتمويه والتقطيع،  
بدل التصريح والإطالة لتضعضع الرواية أمام سرد مكي في  
أساسه على الحلم، يجعل كل الخطابات التي يستوعبها  
تيسر لسوره. مما يتيح للسرد معانقة لاستيهام والهدية  
أحيانا، ويمحو مسطحا جديدا مطبوعا بالعالم لدى يجرع  
منه والطريقة التي يعرض بها في إطار مكي لرواية إلى قلب  
مقصود يتمثل في جعل الحلم هو الأساس والواقع يتحلله  
فقط، بين الغيبة والأخرى.

يسمى السرد انطلاقا من مسامرة بين السرد وأمير،  
تجمعهما علاقة صداقة، على طريقة كتاب «الإمتاع والمؤانسة»  
ويذكرنا بأدب السلوانات، فيتم السرد بدعوة من الأمير  
انطلاقا من نقاش نظري حول إشكالية فلسفية، هي الابهام  
أو الذات والصفات، وفق منطق قوامه الانطلاق من المفهوم  
إلى المثال، أي تشخيص ما هو مجرد، وتحويل الفكرة إلى  
سرد، عبر ربطها بالزمان، بدعوة من الأمير، وربطها بالحكاية  
والأشخاص والأحداث، انطلاقا من حوار ينخص فكره  
الرواية وهي تداخل الذات والصفات، وتدخل الأصداد؛

الشباب وتحويل، انطباع وانطباع، الظلام والنور - قلنا يا  
مولاي : لا أريد للأمير أن يطر إلى العاجمة وحدها، في هذه  
العاجمة أن يرى الظلام ويمس من النور، فالظلام، حطمت  
«لله مجرد رداء» لسور يفسه هذا الأخير ليحشد إلى كرامة  
والسكينة أو العز واملئ مسادا يلبسه قوم من اللحداد  
والعويل فقط لحزب النور؟ السود أيها الأمير الأسمر قد  
يردده لسور يتحول أو لتتذكر قال أمير : اه، اه، احث، دن،  
صل هذا الأمر بالزمان بحيث يكون به في الحال ولا نقدم له  
من قبل « (ص 11) في رباط الإشكالية المركزية، الذات  
والصفات هل يمكن أن توجد الذات عمول عن الصفات؟  
أم أهمها متداخلة؟ وما علاقة الصفات بالذات وما دورها؟  
وتم تحييد هذه الفكرة المحددة وتخصيصها بتحويل السؤال  
إلى مشكلة الحب - هل يجب بذات أم لصفات؟ خصوص  
وأن حب يرول مع رول الصفات

فهناك مفهوم أو فكرة واحدة وبمساعدة سرد، تتحلى  
بطرق محتعة، ووفق منطق الحلم، على شكل حكايات،  
تدور متباعدة ومتبسة، لكنها في العنق ذات بنية واحدة،  
والذي يساعد على ذلك هو سياق لسرد، الذي يتم انطلاقا  
من مسامرة بين أمير وصديقه وصفيه السارد، فيبدأ الكلام  
بالمدح حول فكرة أو مفهوم يطلب من الأمير، ويتم وصله  
بالزمان والأحداث والشخصيات، فتصير لفكرة سردا في

صورة عدة حكايات، تحوّل تشخيص المجرّد والمفهوم لكها  
تتأثر به فصيحاً للأناس والعموم، فيحدث توافق بين  
الباس الأفكار والشاس السرد

سمح انفس السبق بجعل الحكايات تنمهي مع بعضها  
وتنم إلى لانتلاف في العمق على الرغم من الاختلاف  
الظاهر بينها، تصير الحكايات مرادفاً عاكسة لمعناها لبعض،  
أو حكاية واحدة تتحلّى بطرق مختلفة؛ حكاية الفأرة  
والصمّوع حكاية أمير سجناس وأميّة ركور، حكيمة  
والعور، حكاية سمرة القط والديب لضعف الرواية أمام  
حكاية واحدة تتعاضد بطرق مختلفة، وفق منطق الرواية  
الذي يطلق من المفهوم إلى المثال، ومن المجرّد إلى ملموس،  
من البنية الأساسية لرواية إلى بعد تجليانها يقول: «كان  
حكاية الفأرة والصمّوع، وبسببهما العرب، حكاية لا تسهي  
أربعة عصافير في سقار غراب، في عرلة السماء، لا أحد لد إلا  
حسن، إلا الحيط الذي بين الفأرة والصمّوع، إلا صور لأشلاء  
طير أو تعرق» (ص 62). ويتفوّق ذلك جعل التّأصل الذي  
يرومه السرد من خلال محاولته ربطها بحادثة أصلية تعود إلى  
ومن النبي نوح: «يا مولاي، الفأرة، في الأصص، امرأة من أيام  
سيدنا نوح، وأول امرأة تشكرت، في صفات فأرة، هي الفأرة  
التي حاولت أن تفضم سمينة نوح» (ص 83) وهناك  
صورة مركزية نسي عليها الرواية وهي الضد يولد صده؛ تحول

المنعس إلى مسك «ليست هذه الصورة أكثر، ولا أقل، من  
حيث استجالت مناسبتها إلى شيء من المسك في الدكرة بعد  
أن بعثت» (ص 71) صورة وحدة توجد بين المختلف  
من حكايات د حل لرواية وهي فعل الحطاف لعرب لكن  
ما يحب احتطاف سميره، احتطاف الأمم (ص 69)

إذن، ينعق الأمر بحكي رئيس حول سميرة بعد،  
وهناك محكبات أخرى بمثابة مرآة به يستدعيها لينظر منها  
إلى الحكاية الأصلية من وجوه متعددة عما عاشه وسمعه أو  
تحله أرو في الحلم

يجعل منطق انشابات القصيدة الرواية متسلسلة ومتعاقبة  
الأحداث ومحكبات بعضها جرح من بعض، وفق منطق  
استدعي المروي ندي يحكم بناء السرد يحوّله استعمالها  
مع صحتها الفكرية

إذا كان السفر عصر مهم في روايات شعوم به في  
روية قلّة المسك يتحد صورة جديدة، تحمله يوم داخل عو لم  
سردية ليصير السفر من حكاية إلى أخرى، تجسده انتقالات  
السرد العلني وغير العلني، سي تعد جسوراً بين عو لم تبدو  
متعاقبة أو متناقضة، لكنها في العمق تبدو متداخلة، في إطار  
لغة منظمة لرواية وهي لتعاضد المروية التي يحكم علاقة  
محكبات الرواية لتنظيم، كما يصر السفر انتقالات من المجرّد  
إلى الملموس ومن المفهوم إلى مثال.

تبعه رواية غارة المسك عن التشخيص المباشر لليومي  
المفارقة لكنها جعله يسرب من القيمة والأخرى، بطريقة  
لا واعية إلى الحلم، بلغة هريرة، ولكن ليس بطريقة مشوهة،  
رغم ما يوافق ولغة الحلم وتبعته وإطاره، لتشخيص بعض  
مواقف، وبحق التوتر داخل الحلم فيكون معطيه لتحرير  
اليومي في شكل موهب أو ملاحظة من واقع لكن ما يميز  
هذا المفارقة هو أنه يحتاج، على شكل إشارات عامة يمكن أن  
تحدث في أي مجتمع تمرده الموهبي وتنادي به القيم

#### توكيد

هكذا، تأمس رواية غارة المسك سرديا على تقنية تسريد  
المجرد بتشخيص إشكالية فلسفية في شكل محكيات  
متشعبة ومتنوعة تنهض على الحسم وتقطع بمخلفاتها  
تتأهي مرأويا، على الرغم من تباعدها

#### إحالات

1. H. Kundera, L'art du roman, Od. Gallimard, 1980 p. 21

2. مبدئي شعوم لغوة المسك - نورث الريشة البحرية مختص 2006

3. موير بلاتو مجلة الكتابة، ترجمة لعمدة نعمة لعملي وعبد السلام بنجد  
طباعي دار بومال الدار البيضاء 2004 من

ترکیب عام

لا بدعي هذه انفعالات الإحاطة بحجرة الميمودي  
شعموم ، وإنما كب هدفا هو تقديم قراءة نحول تتبع سيرورة  
وصيرورة الحجرة الروائية للميلودي شعموم، من بدايتها إلى  
آخر نص أنتجه، محاولين وضع اليد على خصوصيات تجربته  
ورعاياتها، الثابت والمتحول فيها، من خلال كل نص على  
حدة أو الحجرة في كتابتها، دون أن ننسى ربطها بسياق  
إنتاجها الذي يحصر الكاتب المعكر في علاقته بما ينتج من  
نصوص كما جعلنا النصوص هي الموجه لنا في استحصار  
المفاهيم، لإجرائها في مقاربتها من حقول وتطبيقات متميزة  
بحسب إمكانات كل نص ومؤثراته

فهي روايتي الأبي والمسمية وباسميه، وعين القرس، باعتبارهما  
تمثلا المرحلة الأولى من الكتابة الروائية عند شعموم، ركزا  
على مفهوم الميتافس، إدارته للميلودي شعموم على مساءلة  
الحكاية الشعبية وهدمها بعبء الوصوف إلى كتابة نص روائي  
يرفض أن يُصنف ضمن لأشكال السردية التقليدية انطلاقا  
من السائل في احكاية ومساءلتها وقلبها ونحوها إلى رواية.

أما رواية حجر الملاط، التي شكلت انتقالاً إلى مسالة  
اليومي، تطلبت منا استحضار مفهوم الجدل الصاعد عند  
أفلاطون، والتهكم السقراطي، خصوصاً وأن الرواية راهنت  
على سحر الأوهام وإزالة الأضمة عن الواقع المزيف ووجد  
مفارقته في قالب تهكمي، وجملت الشخصيات تخرج من  
أوهام كهفها إلى الواقع الحقيقي، عبر أسلوب المحاورة الذي  
يؤدي إلى توليد الحكى وتنامي السرد.

وكان مفهوم التركيب السردى ضرورياً لمقاربة رواية  
خميل المضاجع، التي جعلت ما هو حميمي وجدائي خاص  
وسكوت عنه يظهر في السطح، ويعبر عن ذاته، بطريقة  
سردية تركب بين محكايات ذات مرجعيات مختلفة واقعية  
أسطورية واستيهامية، وتزأج بين اللغة العامية ذات الشبرة  
الحميمية البوحية الفاضحة حيناً، والتهكمية حيناً أخرى  
واللغة العالمة بنبرتها التحليلية والنظرية التي تعوض في الواقع  
وتنغمس في مسألته وتفكيكه وإعادة بنائه.

وفي قراءتنا لرواية لساء آل الرندي استحضرنا مفهوم  
التعدد اللغوي، نظراً لأنها تنفتح على مسألة الكينونة  
المغلقة يرصد تناقضات الواقع وإكراهاته المادية القاسية،  
وهي رواية تحاول الإنصات لنقص الواقع باختلافه وتعددده،  
بتجلياته وخباياه، في تذكره ونسيانه، باحثة عن لغة أدبية  
جديدة تستوعب ذلك التعدد اللغوي، لغة تستوعب المهمل

وللغيب. وتظهر الشخصيات كمرآيا لبعضها البعض، وتحتوي  
اللغات العالمة والعامية، محاولة نسج لغة تضم هذا الخليط في  
ظل الاختلاف الذي لا يخل بالوحدة. الاختلاف الذي  
يشكل وعينا ووجداتنا.

أما رواية الألفة فقد راهنت على استفزاز الحدث  
وغواية الحكاية وسلطة اليومي بمفارقته، متحررة من التناول  
الأسطوري المباشر، بانية لنفسها أفقا جديداً لكتابة رواية  
تحدد نفسها باستمرار مصغية لنقص الواقع بمفارقته وتغولاته،  
ومنفتحة على مخزون الذاكرة والوجدان. وكان مفهوم  
الحدث مدخلاً ملائماً لمقاربته.

وبخصوص رواية أوهانة سعبنا إلى إبراز كيف يتوابع  
المبنى والمعنى، كيف يسهم المبنى في إبراز المعنى وإضاءته،  
عبر مفهوم الانشطار بنوعيه: التماهي والمرآوية، بتفاعل  
شذرات المحكي الروائي التي تسهم في تشكيل المعنى. كما  
أبرزنا كيف أثر الميلودي شغوم إثراك القارئ في البحث  
عن المعنى، عبر لعبة سردية محكمة.

أما رواية المرأة والصبي فقد كان السفر عنصراً مهماً  
لها، إذ ساهم في تنامي السرد عبر عنصري الاكتشاف  
والاستفهام، وكان فرصة لطرح مشكلة نسبية الحقيقة  
وتلاشي الأصل، وأرضية لتسريب اليومي بتناقضاته.



وأخيراً، فإن رواية فائزة السلك تقوم سردياً على تقنية تسريد المجرّد المجرّد بتشخيص إشكالية فلسفية في شكل محكمات منطقية وملتبسة تنهض على الحلم وتنطبع بمنطقه، لكنها تنماهى مرأوباً، على الرغم من تباعدها.

## المصادر والمراجع

### المختار الروائي:

- المباردي شفيق، الأبناء والتسوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.
- ، الرحلة، المركز الثقافي العربي، بيروت/البيضاء، 2003.
- ، الألفاظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001.
- ، حصيل المضاجع، ضمن الأعمال الكاملة، ج. 2، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005.
- ، شجر الخفاطة، دار الأمان، الرباط، ط. 2، 2001.
- ، هبة القوس، دار الأمان، الرباط، 1985.
- ، فآرة المسك، منشورات الريشة الصحفية، مكناس، 2006.
- ، المواة والصبي، دار الأمان، الرباط، 2006.
- ، تسلسل الوصف، دار الشاهل، الرباط، 2004.

### النصوص الروائية:

- برادة (محمد)، امرأة النسيان، منشورات القلم، الدار البيضاء، 2004.
- زفزاف (محمد)، الثعلب الذي يظهر ويختفي، منشورات أوراق، الدار البيضاء، 1985.
- حليفي (شعيب)، مجازفات البيرقعي، منشورات القلم المغربي، الدار البيضاء، 2004.
- المدني (أحمد)، الهبة المفقودة، دار نشر المعرفة، الرباط، 2001.

## المراجع العربية:

- أفلاطون، مكتب الجمهورية، ترجمة فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.  
 يلاشور (موريس)، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعيد العالي وعبد السلام بنعيد العالي، دار توبتال، الدار البيضاء، 2004.  
 الحميري (عبد الفتاح)، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية، التركيب السردية منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2002.  
 شعوم (الميلودي)، مجيد اللوق والوجنين، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1999.  
 —، المعاصرة والتواطئة، منشورات الزمن، الرباط، تونس، 2000.  
 عقار (عبد الحميد)، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000.  
 العيد (يحيى)، فن الرواية العربية بين خصوصية الكتابة وتغير الخطاب، دار الآداب، بيروت، 1998.  
 لنحي (إبراهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات، القاهرة، 2000.  
 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 1990.  
 البيوري (أحمد)، في الرواية العربية، التكوين والاستقلال، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2000.  
 —، الكتابة الروائية في الغرب البنية والدلالة، منشورات المدارس، الدار البيضاء، 2006.  
 يقطين (معيد)، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، البيضاء / بيروت، ط 1، 1989.  
 —، الرواية والتراث السردية، المركز الثقافي، بيروت / البيضاء، 1992.  
 عبد الحميد بونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.

## المراجع الفرنسية:

- M. Bakhtin, Esthétique et théorie du roman, éd. Gallimard, 1978.  
 —, La Poétique de Dostoevski, éd. Seuil, 1971.  
 R. Barthes, Poétique du récit, éd. Seuil, 1977.  
 Henri Béhan, Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires, éd. Hachette, 1972.  
 G. Genette, Palimpsestes, éd. Seuil, 1983.  
 Hendrik Van Groep et Autra, Dictionnaire des termes littéraires, éd. Honoré Champion, Paris, 2001.  
 M. Kundera L'art du roman, éd. Gallimard, 1986.

## الفهرس

5	مقدمة
15	مسألة الحكاية في رواية الأبله والمنسية وباسمين
25	عن القوس من الحكاية إلى الرواية
35	الجدل الصاعد وتوليد الحكاية في رواية هجر الخلطة
47	التركيب السردى في رواية حميل المضاجع
	تعرية الواقع، التعدد المفردى و تغير الشخصيات
59	في رواية تساءل الوقتى
73	الحدث، غواية الحكاية ومفارقات اليومى في رواية الأنافة
87	الاشطار الروائى وتشكيل المعنى في رواية أريانة
103	السفر وكشف الذات والآخر في رواية المواة والصبي
119	تسريد المجرى في رواية فأرة المسك
131	تركيب عام
137	المصادر والمراجع